Domingo 21 de julio de 1991

PRIMER PLANO

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez



HACE UN AÑO MANUEL PUIG

LOS ULTIMOS DIAS DE UN EXPATRIADO

Los meses finales del autor de "Boquitas pintadas", narrados por Tomás Eloy Martínez. Una tarde con Puig en Cuernavaca, por Tununa Mercado. En primicia: las primeras páginas de la novela que dejó inédita. Otro texto desconocido sobre el exilio. Los últimos trabajos. La enfermedad. La muerte (páginas 2 a 5).

AUGE DE LOS TALLERES LITERARIOS

La principal fuente de trabajo de los escritores argentinos. Una investigación de Gabriela Esquivada (página 9).

ENTREVISTA A NICANOR PARRA

Uno de los máximos nombres de la poesía chilena, reciente ganador del premio Juan Rulfo en México, habla sobre Neruda, la Mistral y la Argentina. Un diálogo con Andrés H. Gabrielli (página 11).

UN LUGARCITO, POR FAVOR

Los grandes directores del nuevo cine norteamericano —Demme, Jarmusch, Spike Lee, los Coen— se preguntan cómo es el país donde trabajan. Un análisis de Luciano Monteagudo (página 10).

HACE UN AÑO MANUEL PUIG

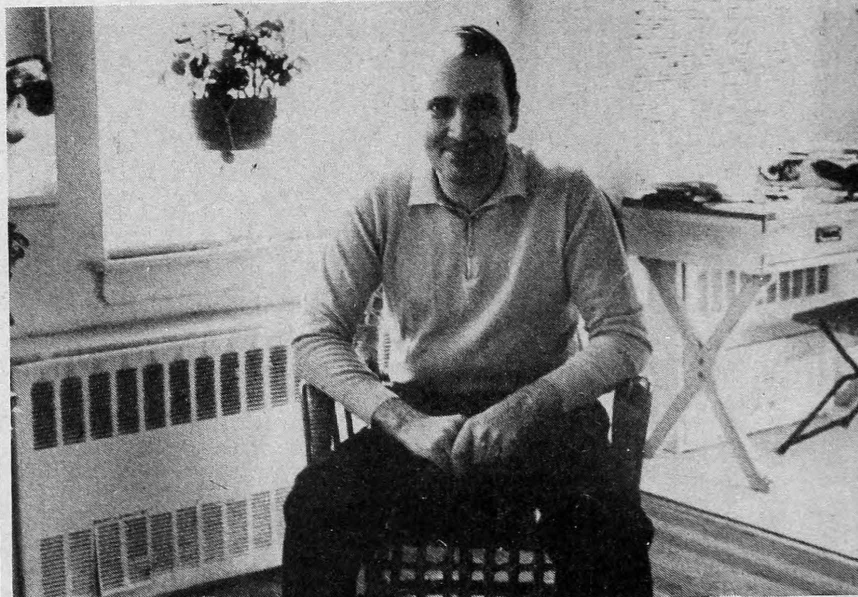
ULTIMOS DIAS DE UN EXPATRIADO

Él, que no quería



TOMAS ELOY MARTINEZ

Nadie esperaba que muriera tan pronto, a los 58 años, cuando tenía por lo menos cinco grandes proyectos a medio andar: una novela, dos obras de teatro, dos comedias musicales. Puig se había exiliado de Buenos Aires en 1973 y nunca quiso volver: se negaba a perdonar "la mezquindad y el recelo" con que lo trataban los críticos. Sus cenizas, sin embargo, han regresado, mientras sus libros, afuera, se convierten en clásicos.



El último estudio en Río de Janeiro, a cien metros de la playa. Al fondo, la Lettera de siempre.

Como casi todas las noches desde que volvió a Buenos Aires, María Elena Delle Donne de Puig dejó fluir en el televisor las imágenes de una de las películas favoritas de su hijo Manuel. Qué triste está la ciudad afuera, oyó que decía él desde algún lugar de la casa.

Se asomó a la ventana. Hacia el Norte, en la plazoleta de Villa Freud, los últimos pacientes de los psicoanalistas se desbandaban hacia el centro. Recordó cuando una de las confiterías, a la vuelta, puso de moda las tortas Erich Fromm y las medialunas Melanie Klein. Y el asombro inocente de Manuel al probarlas con el té. ¿No te dije que eran un engaño, mamá? Son medialunas de grasa como cualquiera. Tenía razón Manuel al no querer volver. ¡Buenos Aires se había puesto tan triste! La primera vez que salió a la calle, María Elena —"a mí todos me llaman Male"— creyó que había llegado a una ciudad equivocada. Las casas viniéndose abajo, los pobres escarbando en las bolsas de basura y la gente hablando sólo de dinero. Diez años de ausencia y casi no la podía reconocer. Tan diferente de los fragores de Río de Janeiro y tan lejos de las montañas azules de Cuernavaca. Por suerte Manuel seguía allí, a su lado. Aunque hubiera muerto hace un año, Male había conseguido no separarse de él.

Le dijeron que lo encerrara en la oscuridad de una bóveda, que lo dejase abandonado en los cementerios, pero ella se mantuvo firme, por suerte. ¿Cómo quieren que le haga eso, pobrecito? Si les hubiera hecho caso, Manuel nunca se lo habría perdonado. Arreglate un poco, mamá, lo oyó decir. En cualquier momento van a llegar visitas y quiero que te vean linda. Quedate tranquilo Manuel. He vuelto a cepillarme el pelo, me he repasado el rouge, ¿qué más querés? Ya les he dicho que tengo el departamento impresentable. Se ha reventado un caño y tuve que hacer levantar los pisos. La humedad entró en un placard donde está todo lo último que me compraste y mi pieza quedó un poco desordenada, pero no te preocupés por eso, las visitas no van a entrar ahí. Ya no te preocupés por nada, Manuel. Bastante trabajo tenés ya con haberte muerto.

Manuel la escuchaba en silencio desde el cáliz de metal bruñido donde ella, Male, guarda sus cenizas. En el televisor, la perversa Rita Hayworth pulsa la guitarra y canta "Verde luna" en su mansión andaluza de *Sangre y arena*; Linda Darnell implora de rodillas que el toro sea piadoso con Tyrone Power en la corrida del domingo, y al filo de la tarde se siente caer el peso de una maldición invencible sobre los personajes.

Las luces del televisor se reflejan en el cenotafio donde yace Manuel, vigilado por Male "hasta la eternidad". Tyrone Power le sonríe de soslayo, como si él siguiese a mi lado viendo las películas, ¿no te parece?, como si la muerte ya no pudiera cambiar nada.

ALGO MALO ESTA PASANDO. Hacía meses que la enfermedad rondaba a Manuel Puig sin poder alcanzarlo. El miércoles 18 de julio de 1990, cuando por fin se le clavó en el vientre, Manuel estaba sentado en su estudio de Cuernavaca, escribiendo en la Lettera 22 que lo acompañaba desde *El beso de la mujer araña*. Eran las diez de la mañana. Llevaba más de veinte minutos lidiando con la segunda escena de *Madrid 37*, el guión que la directora española Marina Cañonero le había pedido "para ayer si puedes, Manolito, que tengo la producción armada y sólo faltas tú para que comencemos".

Había pasado una noche horrible y no se le ocurría nada. Era extraño

---

INEDITO UNO

Humedad relativa 95 por ciento

Poco después de poner fin a "Cae la noche tropical", Manuel Puig comenzó a trabajar en un cuento que iba a ser incluido por una editorial de Estados Unidos en una antología de narradores latinoamericanos. Luego de avanzar una decena de páginas Puig advirtió —como ya le había sucedido otras veces— que el relato tenía el aliento de una novela. Desde el principio no tuvo dudas sobre el título: "Humedad relativa 95 por ciento", y se aferró a él a pesar de que les gustaba a sus amigos.

Aunque la escritura de ese texto fue interrumpida por compromisos que lo abrumaron no bien se instaló en Cuernavaca (una obra de teatro en colaboración con Miguel Sabido, el libreto de una película sobre la caída de Madrid en manos de Franco), Puig continuó corrigiéndola hasta poco antes de ser internado para su operación de vesícula. El manuscrito de las primeras páginas, limpio de correcciones, parece definitivo. Sus herederos autorizaron la publicación de un fragmento de ese material desconocido —las primeras páginas— en esta entrega de ***Primer Plano***.

Se abren los ojos, los bordes de los párpados pegados por secreciones viscosas y secas, la mano se cierra y el puño frota un ojo, el otro ojo está abierto, la boca impregnada de un gusto amargo abierta para respirar, la nariz obstruida, inflamada por dentro y cargada de secreciones secas pegadas a los bordes y blandas líquidas hacia adentro, la garganta cargada de secreciones, los ojos no vuelven a quedar pegados, están abiertos, miran la ventana y el rayo de sol pasando entre las dos cortinas, los ojos arden hacia adentro cuando el rayo toca el nervio, húmeda junto al párpado en la córnea del ojo una línea irritada se ensancha. Los pies traspirados, entre los dedos de los pies un polvillo húmedo adherido, se enarcan los dedos de los pies resbalando se tocan untados, los dedos de las manos frías descubiertas se cubren con la sábana tibia, la ingle caliente y húmeda donde los dedos hunden las uñas entre el vello, y los testículos calientes pegados por la transpiración contra los muslos. La mano derecha retira la sábana, la mano derecha agarra el picaporte, la mano derecha palpa el cráneo, el pelo ralo revuelto entorno a la calvicie, abre la canilla del agua fría, moja los párpados inflamados de dormir y las arrugas permanentes de los cuarenta y cinco años, con el agua fría quita totalmente las legañas, la mano izquierda abre la canilla del agua caliente, sopla la nariz pero quedan residuos de mucosidades adheridas por dentro que no se desprenden, la respiración continúa parcialmente por la nariz, una corriente fría por los intestinos, los párpados bajan, los ojos ven sólo rojo por delante, estriado de marrón rojizo, "Los voy a convencer aunque tenga que ahorcarlos".

—"Te va a ir bien", las tasas de loza blanca, el redondel de la boca de la taza, el mismo redondel de las ánforas griegas colocadas en los estantes de los museos, están dibujadas en el diccionario al lado de la explicación de la palabra ánfora, se vierte el café en la taza, los ríos de agua negra del Africa, agua negra cobriza densa la sangre de los negros del Africa de donde viene el café importado la primera vez por Marco Polo, de la China, el negro que sirve el café a los sabios griegos en las ánforas que los esclavos sostienen sin quemarse las manos, sin necesidad de emplear el trapito pespunteado de lana para asir los utensilios calientes de la cocina con las tres hornallas, las pequeñas hogueras de los indios frotando una piedra hasta que se produce una chispa, le arriman un atado de pastos pajizos secos y se enciende el fuego. El café por primera vez en Europa llevado por el descubridor de América, Cristóbal Colón, no, llevó la papa y el tabaco, el café de Oriente, aunque en la primera tierra que creció la planta del café ha de ser Africa, marrón negro, los ríos de agua densificada por el limo brillan en su superficie de acero derretido reflejando el sol, y la sangre corriendo por las venas de los negros densa del alimento de la carne de las fieras, al matar a las fieras, su carne asada hace posible el crecimiento del negro como un junco sostenido por nervaduras de metal flexible en la columna vertebral, con la piel y las vísceras color del café, la planta creciendo da los granos de café para molerlos, contienen la partícula de limo del río porque están plantadas en las riberas arrastrando en su cauce los huesos de las fieras dan calcio vital, para las plantas y sus granos de café, los negros alerta al paso imperceptible de las fieras, al tomar en la taza blanca el café fortifica el organismo despertando el cerebro para la entrevista de mi esposo con el Gerente del Banco de la Nación Argentina, "Nada se pierde, todo se transforma... No, de veras, te va a ir bien".

—"Ahora cambiaste de idea, ahora te parece que me va a ir bien", las piernas se flexionan y el cuerpo no reposa totalmente en la silla de la cocina, están flexionados los músculos de las piernas que tocan el suelo, la mano derecha toma la taza, los labios se pegan a la taza, un relámpago lento blanco amarillento recorre parte de la masa encefálica, los párpados bajan, las puntas delanteras del nervio óptico ven blanco amarillento por delante en la superficie del párpado y por detrás en sus estribaciones, se estruja eléctricamente a la izquierda la zona que la luz amarillenta está terminando de recorrer, la mano derecha agrega azúcar al café, la cuchara revuelve los contenidos de la taza, por la tráquea sube repentinamente una convulsión...

MANUEL PUIG

morir

sentir cómo de pronto la imaginación le rodaba por los suelos sin que pudiera retenerla. Todo lo abandonaba: el entusiasmo de la juventud, las voces que acudían a él en el silencio de las mañanas y que se desplegaban solas en el papel, como dictadas por algún poder secreto. ¿Sabés que estoy espezando a dudar de mí, mamá? —le dijo a Male—. Ya no recuerdo cuál fue la última vez que sentí fuerzas para crear y amar, ni siquiera recuerdo la mala sangre de mis últimos meses en Buenos Aires.

Eso era lo terrible de aquella enfermedad desconocida: que le quitaba todo, hasta el pasado.

Dos o tres días antes, las primeras imágenes de *Madrid 37* le habían brotado con facilidad. Congregó a todos sus personajes en una tasca del Rastro mientras la radio difundía la noticia del bombardeo a Guernica. Echó a andar la indignación de la gente: copió el habla de las costureras y de los tenderos, representó sus miedos y sus presentimientos. Pero ahora, cuando debía ver la historia desde el frente nacionalista, las frases le salían torcidas. ¿Qué diálogos verosímiles se podían poner en boca de Francisco Franco y de sus generales? Para mí es un misterio cómo piensa esta gente. Ay, quién me mandó a meterme. A mí que no me saquen de las intrigas íntimas, mamá. A mí que no me saquen de los pequeños sentimientos.

Escribió: "El general más bien bajo con el birrete puesto de costado (se le nota que es calvo) estudia la situación ante la mesa de arena. Banderitas azules para sus tropas y rojas para los enemigos..." En ese punto regresó el dolor, con más intensidad que durante la noche. Palideció y dejó caer la cabeza sobre la máquina. Al rato, Male volvió de la pileta y lo encontró así, apretándose el vientre con las manos, hundidas las ojeras, apagado como una raya en el horizonte. ¿Te ha pasado algo, Manuel? ¿Querés un té? Descansá un poco, hijo. Andá al espejo y mirá lo demacrado que te has puesto. El me miró con unos ojos tan desamparados que sentí frío en el alma, ¿sabés?, me di cuenta en el fondo del corazón de que algo malo estaba pasando. Con un hilo de voz él me pidió que lo llevase al médico. A ver, le dije, ¿qué te duele? Aquí al costado, me contestó: es como si me cayeran gotas de plomo derretido.

"Buenos Aires cuando lejos te vi": la despedida, en setiembre del'73.

Llevaban sólo dos meses en aquella casa de Cuernavaca donde Manuel pensaba quedarse para siempre. La habían elegido juntos en noviembre del '89, cuando decidieron que Río de Janeiro no era ya el de antes, y que en México, donde tenían tantos amigos, podrían volver a ser felices. Compraron tres hectáreas en lo alto de una colina, con un bosquecito que Manuel sembró de gardenias y azaleas, y una pileta de agua tibia donde Male y él nadaban juntos desde las ocho y media hasta las nueve de la mañana. A esa hora, Manuel se encerraba en el estudio, a la vera de la modesta Lettera que de un momento a otro iba a cambiar por una computadora IBM, entre los pocos libros que amaba y la videoteca con cuatro mil películas. Solía escribir hasta las tres o cuatro de la tarde, y luego, tomando a Male del brazo, caminaba por las callecitas transparentes de Cuernavaca, bajo un cielo que estaba siempre azul.

¿Y la gente? Ay, no te imaginás cómo lo llamaban por teléfono —se entristece Male—: de Londres, de Finlandia, de Los Angeles, todos pidiéndole comedias musicales y conferencias. Querían oírlo, tenerlo. ¡Si vieras cómo lo querían!

El trabajo de los albañiles en la nueva casa les incomodó la vida, pero les sirvió de pretexto para respirar, por un tiempo, el aire de otros mundos. En marzo del '90 pasaron por Madrid y Roma, y desde allí tomaron un avión rumbo a Tokio, para celebrar la salida de *Boquitas, Pubis* y *La mujer araña* en japonés. Volvieron a fines de abril colmados de regalos: abanicos, kimonos, libros de arte, jarroncitos labrados. Manuel entraba en los teatros de *kabuki*, caminaba por el barrio de Ginza, llegaba a la Universidad, y todos lo saludaban como si fuera un príncipe.

Pero Carlos Puig, el hermano que nació doce años después, no encontró a Manuel "muy bien que digamos" cuando lo visitó en Cuernavaca a mediados de mayo. Don Baldomero, el padre, había muerto un mes antes en Buenos Aires, y las imágenes de la ciudad cada vez más lejana seguían pesando sobre el escritor como una enfermedad sin remedio. Las apartaba con furia de su imaginación. Los personajes de los relatos que publicó después de *Pubis* se expresaban como argentinos, pero pertenecían a otros sitios: a los suburbios de Río, a las colinas rojas de Cumaná, a las ciudades satélites de México, pero no a la maldita patria que lo había traicionado. "De Buenos Aires no me hablen más", decía. "Nunca volveré a verla".

Qué cruel tatuaje le había quedado en la memoria es algo que ya no se sabrá, y que tal vez Manuel jamás hubiera mostrado. ¿Odiaría la ciudad porque, pocos meses después de que Héctor Cámpora renunciara a la presidencia de la República, en 1973, recibió amenazas telefónicas de la Triple A por algunas frases antiperonistas de su novela *The Buenos Aires affair*? ¿O porque, como él mismo diría en los años 80, los críticos empezaron a hostigarlo, y se le cerraron de golpe las puertas de medios como la revista *Gente* y el Canal 7, que eran —como él diría— "básicos para la difusión de mis libros"? A Rosa Montero le diría, en Madrid: "Los críticos han usado siempre ni novela anterior para destrozar la que yo acababa de publicar. Fueron muy hostiles conmigo. Si no fuera por los aplausos que me llegaban del extranjero, quién sabe si hubiera tenido ánimos para seguir escribiendo".

Carlos Puig cree que no fueron esas las únicas razones sino también el aire represor que enrarecía la ciudad, el prejuicio argentino contra *los diferentes*. Afuera, en otras partes, la libertad fluía con tanta espontaneidad que no valía la pena seguir aquí, penando. A la segunda vez que lo amenazaron de muerte, Manuel pegó un portazo y se marchó para siempre.

Aquel último mayo, entonces, él ya no estaba "muy bien que digamos". Tenía trastornos digestivos, que Male y Carlos atribuyeron a





El sueño dorado de Hollywood: con Sonia Braga, 1986, después de "El beso...".

LISTA DE OBRAS

1968. *La traición de Rita Hayworth*, novela. 1ª edición, Jorge Alvarez, Buenos Aires. Edición definitiva, Seix Barral, Barcelona, 1976. Agotada en librerías, hay unos pocos ejemplares disponibles en Fausto.

1969. *Boquitas pintadas*, folletín. 1ª edición, Sudamericana, Buenos Aires. En Seix Barral, Barcelona: 1972. Agotado.

1973. *The Buenos Aires Affair*, "novela policial". 1ª edición, Sudamericana, Buenos Aires. En Seix Barral, Barcelona: 1977. Ejemplares disponibles en Biblioteca Universal Formentor.

1976. *El beso de la mujer araña*, novela. 1ª edición, Seix Barral, Barcelona. Se vende una edición presuntamente pirata en la librería Hernández, por ₳ 60.000.

1979. *Pubis angelical*, novela. 1ª edición, Seix Barral. Ejemplares disponibles en Biblioteca Universal Formentor.

1980. *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, novela. 1ª edición, Seix Barral. Agotada.

1982. *Sangre de amor correspondido*, novela. 1ª edición, Seix Barral. Ejemplares disponibles de la primera edición en librería Norte.

1983. *Bajo un manto de estrellas* (reúne en un volumen dos piezas teatrales: la que lleva ese título y la adaptación de *El beso de la mujer araña*). 1ª edición, Seix Barral. No hay existencia en librerías.

1985. *La cara del villano/Recuerdo de Tijuana* (guiones cinematográficos reunidos en un volumen: el primero es una adaptación del cuento "El impostor", de Silvina Ocampo; el segundo es un trabajo original para el cine mexicano). 1ª edición, Seix Barral. Ejemplares disponibles de la primera edición en librería Norte.

1988. *Cae la noche tropical*, novela. 1ª edición, Seix Barral. Pocos ejemplares disponibles de una edición presuntamente pirata en la librería Hernández, a ₳ 60.000.

Inéditos (lista provisional)

- La novela —tal vez inconclusa— *Humedad relativa 95 por ciento*.
- La pieza teatral *El misterio de un ramo de rosas*, en colaboración con el director mexicano Miguel Sabido (inconclusa).
- Ocho comedias musicales de las que se conocen sólo un par de títulos *(Cumaná, Tango Musik)*. Una de ellas es la versión musical en inglés de *El beso de la mujer araña*.
- Apuntes para el film *Madrid 37*, que iba a dirigir la española Milena Cañonero.



Los días aciagos de Río, a fines de 1989: la ciudad feliz se volvió hostil.

INEDITO DOS

La trastienda de una novela

El texto que aquí se reproduce fue encontrado entre los papeles que dejó el autor a sus amigos. Parte de él fue al parecer entregado por Puig a su traductor francés Albert Bensoussan y dado a conocer por Magazine littéraire *de París —junto a otras reflexiones generales sobre la literatura— al publicarse, en Gallimard, la versión de* Maldición eterna *a quien lea estas páginas. Salvo ese fragmento, lo demás ha permanecido inédito hasta hoy.*

M*aldición eterna a quien lea estas páginas* es la historia de una vampirización, o de dos. Ramírez, un viejo escapado de los campos de concentración argentinos, es colocado por la Comisión Internacional de Derechos Humanos en un hospital de Nueva York. Allí conoce a Larry, un joven buscavida a quien contrata para que empuje su silla de ruedas. Las torturas han hecho olvidar a Ramírez qué significan las palabras; Larry, a quien su esposa acaba de abandonar, no puede quitarse de encima el miedo a las mujeres.

Lo que me llevó a escribir ese libro fue el encuentro con un personaje que estaba fuera de mí, pero que al mismo tiempo tenía que ver conmigo. Yo vivía en Nueva York cuando empecé a pensar en *Maldición eterna*. Eran los primeros meses de la dictadura militar. Nueva York representaba para mí una posibilidad de arraigo, un lugar nuevo donde vivir. Era una ciudad fascinante, pero había algo en ella que no me convencía. Cuando pensaba en instalarme por mucho tiempo, yo me sentía dividido entre el deseo y el rechazo. Había en Nueva York cosas que todavía no comprendo y que no estoy dispuesto a aceptar. La imposibilidad de un diálogo franco con la gente —por ejemplo— me asustaba.

De todos modos, quería comprender mejor a la ciudad, saber de veras cómo pensaba su gente.

Fue entonces cuando se cruzó en mi camino un personaje que parecía encarnar mi conflicto. Si puedo comprender a este personaje, me dije, comprenderé a Nueva York, comprenderé todo lo que me está pasando. Lo encaré en una pileta de natación a la que yo iba por entonces y le propuse que discutiéramos y trabajáramos juntos. El se opuso, no quería. Un día, por fin, fue a mi casa. Me coloqué ante la máquina de escribir y él a mi lado. Ante él me sentía muy viejo, acabado. Hacía pocos meses que había llegado de México y sufría de unas arritmias cardíacas que, por suerte, se me estaban yendo. Mi salud me inquietaba y él, en cambio, se veía dinámico y lleno de vitalidad.

A los diálogos realistas que tuve con aquel neoyorquino, y que copié en mi novela casi al pie de la letra, añadí otros de naturaleza onírica. Estos últimos constituyen un relato que corre paralelo al relato que podríamos llamar realista, y están compuestos a base de puras imágenes y alucinaciones.

Mis novelas tienen siempre por origen el encuentro con un personaje que me permite examinarme por dentro o examinar por primera vez problemas que no he resuelto aún. Esos problemas son los míos, pero son también los del personaje. Al verlos en alguien que está fuera de mi órbita, trato de analizarlos con una cierta distancia. La escritura, para mí, es una búsqueda de mis propios intereses y, al mismo tiempo, una aventura del estilo. Los dos aspectos coexisten, y supongo que uno equilibra al otro.

He insistido en escribir a pesar de la incomprensión de los críticos. Cuando apareció *La traición de Rita Hayworth*, mi primera novela, dijeron que era "un esfuerzo preliterario". Después, ante la segunda, *Boquitas pintadas*, se quejaron de que no tenía la humanidad de *La traición*. Siempre usaban mis libros anteriores para aniquilar al que acababa de salir. Un amigo me contó que, cuando presenté *Boquitas pintadas* a un concurso de novela en Buenos Aires, Juan Carlos Onetti no quiso darme el premio porque dijo que yo copiaba a tal punto la cultura popular que no se podía saber cómo era mi verdadera escritura. Y después, con *El beso de la mujer araña*, sucedió una cosa terrible. Aunque llegó a la Argentina en 1982, cuando ya casi no había censura, el libro no tuvo una sola gacetilla, una sola crítica, una sola reseña, nada. Ni siquiera recibió un ataque. Son cosas así las que a uno lo van cohibiendo. En un diario hasta se llegó a escribir que quienes vivíamos fuera del país habíamos dejado de pertenecer a la literatura argentina. A mí me nombraban elogiosamente, y eso me puso peor, porque sentí que me estaban utilizando como coartada. Entonces me dije: "No quiero volver nunca más a un lugar tan mezquino". Si no hubiera sido porque los académicos comenzaron a estudiarme y a reconocerme, creo que no hubiera tenido fuerzas para escribir más. Siempre he sido frágil ante el qué dirán.

MANUEL PUIG

HACE UN AÑO MANUEL PUIG



"problemas nerviosos". Se levantaba pálido, demacrado, y aunque seguía esforzándose por aparentar buen humor, no era el de antes.

PEREGRINO DE CIUDADES. La enorme casa de Cuernavaca incluía una residencia para huéspedes, al otro lado del parque, que los viernes por la noche solía llenarse con los amigos de Manuel. Venían en bandadas desde México, tras descender mil metros por la sinuosa carrera del sur, y allí se quedaban hasta el amanecer del lunes, inventando comedias musicales, atragantándose de videos e imitando a las sopranos de ópera.



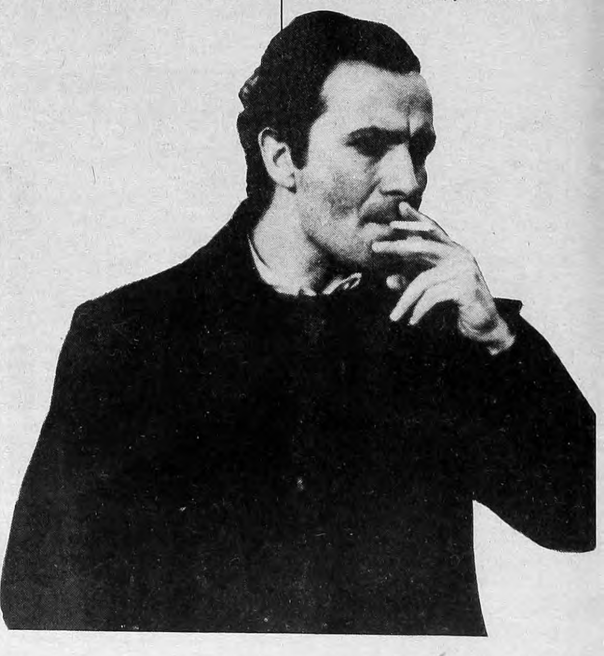
Con el director Miguel Sabido solían encerrarse a trabajar en una obra de teatro, *El misterio de un ramo de rosas*, pero al cabo de un par de horas los otros amigos se impacientaban y los arrastraban a la pileta, copiando las coreografías de Busby Berkeley en *Ziegfeld Girl* o repitiendo una y otra vez, hasta la extenuación, el número de Rita Hayworth en *Gilda* mientras los parlantes repetían, a todo volumen, la desesperada invitación sexual de Rita, "Put, the Blame on Mame".

Uno de los jóvenes, Javier Labrada, dirigía la filmoteca del Canal 13 en México, y cada viernes por la noche se dejaba caer por Cuernavaca con un clásico del cine que Manuel ambicionaba para su colección: versiones restauradas de *Siete pecadores* (Tay Garnett, 1940, con Marlene Dietrich y John Wayne) o copias nuevas de *Esa noche en Río* (1941, con Don Ameche y Carmen Miranda). "Son todos unos divinos —suspira Male—, Javier, Sabido, y otro de los fieles, Agustín Rodríguez. No se apartaron de mí cuando murió Manuel y todavía siguen llamándome los domingos desde México para preguntar cómo estoy. A veces ni siquiera puedo atenderlos. Les oigo la voz y lloro."

Manuel no había sufrido crisis de dolores ni nuevos insomnios desde mayo: sólo un tenaz cansancio al levantarse, mal humor y desgano. Antes, en el '73, cuando acababa de llegar a México, el aire cruel que respiraba, a casi 2300 metros de altura, le sublevaba el corazón. También entonces debía escribir por la mañana, violentando sus hábitos, porque al caer la tarde sentía desvanecido el cuerpo y yerta la inteligencia. En Nueva York, donde se refugió desde 1975, el corazón se le aplacó pero no el ánimo. Aunque vivía en un departamento del Greenwich Village al que no le llegaban los estrépitos de la calle y aunque podía avanzar en sus novelas sin otro estorbo que el de la soledad, sentía que la tan pregonada libertad individual de los americanos era una ficción absoluta: cuando querías conversar con un desconocido te miraban mal; dar un abrazo por simple ímpetu de los sentimientos les resultaba a todos incomprensible; fumar era una agresión social. En Nueva York se permitía todo, menos la expresión de los afectos.

Huyó de nuevo: a Caracas, a Cumaná, y por fin a Río de Janeiro. Y entonces, sí, encontró la plenitud. Compró un departamento para sí y otro para Male a unas pocas cuadras de la playa, en Ipanema. Se levantaba al amanecer y salía de compras, deteniéndose a conversar con el panadero, la verdulera, los caminantes. La psicoanalista Susana Pravaz, que fue una de las amigas íntimas de aquellos años, ha contado que Manuel vivía seducido en Río por esa mezcla de amabilidad y cortesía que impregna la conducta brasileña. "Entraba en una fiesta y su presencia lo cubría todo: él era al mismo tiempo la dignidad y la música, la compasión y la alegría", evoca. "Cierta vez, la tarde en que me enseñó a bailar la cumbia, bajó por las escaleras de la casa contoneándose con una gracia que nunca he visto en nadie más. Tenía un talento único para imitar lo que se le antojara."

Pero también Río se le fue agotando. Había un momento en que las ciudades agonizaban dentro de él, como los seres vivos, y entonces de-



bía alejarse para no verlas morir. Quería evitar el atroz estallido de las ciudades en el corazón, como el de un cristal que cae. Y sobre todo a Río no quería verla así, yaciendo: en ninguna otra parte había conocido una felicidad tan honda. Esa tristeza que ahora velaba la mirada de la gente, esa orfandad que iba cayendo sobre las *favelas* como una plaga, ¿de dónde habría venido? ¿Collor de Mello, acaso? Collor de Mello estaba convirtiendo a Río en la Buenos Aires de los años 70: la ciudad opresora y reprimida donde a nadie se le permitía expresar el propio ser sin miedo. Punto final, entonces: volver a Cuernavaca le parecía, de pronto, como un segundo encuentro con el paraíso.

CUANDO HUYE EL DIA. Qué poco había durado, qué desleal con él era su cuerpo. Llevaba sólo mes y medio disfrutando a pleno de la casa, y de golpe le caía este dolor encima, estas crueles tenazas que le retorcían el vientre. Fue entonces cuando pidió lo que jamás había pedido antes: "Mamá, llevame al médico", porque le daban terror los hospitales y sentía náuseas cuando recordaba el tufo de los desinfectantes.

Le diagnosticaron un cuadro gastrointestinal agudo: la vesícula estaba hinchada, no daba más, y debían operarlo de inmediato. Miguel Sabido, que viajó desde México al mediodía, no bien Male lo llamó por teléfono, quiso llevárselo a la capital cuanto antes. Conocía clínicas de primera, médicos en los que tenía plena confianza.

Pero Manuel se opuso: "Ay, Dios mío, ¿por qué se afanan tanto? Una operación de vesícula es lo más simple que hay. Aquí estoy a unos pasos de mi casa, mamá puede venir a cada rato, y además, México... No me gusta. Cada vez que voy a México me falla la respiración".

Hacia las tres de la tarde lo llevaron al quirófano. Salió a las siete y media: se le habían afilado los rasgos, la piel estaba tensa en los pómulos y la frente, como si las ráfagas de la muerte lo hubiesen marcado ya y no le permitieran despertarse.

Tardó más de dos días en salir del coma, pero el Manuel que balbuceó unas pocas palabras al oído de Male no se parecía al de antes. Eran sílabas más bien, torpezas sin sentido. El eterno brillo de los ojos se había evaporado, los labios estaban tiesos y resecos, su voz brotaba como en otra parte, sin las cadencias y la ternura que habían seducido a tanta gente.

Nadie supo jamás qué había ocurrido en el quirófano: los médicos no dieron explicaciones. Insinuaron que algo pasaba con el corazón; que al extirparle la vesícula hubo un momento en que Manuel se les iba, y tanto Male como Carlos —el hermano— sienten que les dijeron la verdad: ¿para qué buscar culpables después de que ya pasaron las fatalidades?

Manuel murió el domingo, cuando amanecía. Se fue apagando en silencio, sin molestar a nadie. No lo vieron marcharse las enfermeras ni el médico. El timbre junto a la cama estuvo mudo toda la noche y hasta la fiebre de los días últimos se le había evaporado. Acababa de cumplir 58 años pero nadie se los hubiera dado: cuanto mucho 50, exagerando.

Llevaron el cuerpo a pocas cuadras de allí, donde los arcángeles de la funeraria lo prepararon para el largo velatorio que lo aguardaba. Male caminaba en trance por la casa, buscando al hijo en las habitaciones vacías. Le oía decir: ponete un vestido negro pero liviano. Es julio y no hay viento afuera. Esta noche hará calor. Y un toquecito de rouge. Nada de rimmel, para que nadie se dé cuenta de que has llorado. Yo ya estoy bien aquí, mamá. Ahora vos sos lo único que me pone nervioso.

Hacia las tres de la tarde, el ataúd de Manuel estaba en el salón principal de la funeraria Galloso, vestido con traje y corbata. A los pies, Javier Labrada había distribuido las primeras ediciones de todas sus novelas. Allí yacían otra vez Juan Carlos Etchepare, el de *Boquitas;* y Nené, que lo amaba tanto; Gladys asistía de nuevo a las clases de Historia del Arte que daban en *The Buenos Aires Affair*; Josemar bailaba la última canción de Roberto Carlos en *Sangre de amor correspondido*, y Pozzi volvía al Colón de *Pubis angelical* para oír otra ópera de Bellini. Los libros asomaban la cabeza entre las buganvillas y gardenias que Manuel había regado la misma mañana en que lo internaron, y su cara lucía como las flores, fresca y viva, despreocupada de la muerte.

Las radios y las televisoras de México rendían homenajes incesantes al escritor perdido: reproducían fragmentos de entrevistas, ráfagas de las películas que había escrito para Héctor Babenco y Arturo Ripstein, melodías de Johnnie Ray y hasta de Xavier Cugat; pero allí, en la funeraria, Male afrontaba sola el peso de aquella muerte, o al menos así —sola— fue como la vieron Noé Jitrik y Tununa Mercado, cuando llegaron a Cuernavaca aquel mismo domingo por la tarde. "Los únicos que la acompañaban en aquel desierto eran Labrada y Agustín, hasta que llegamos nosotros", cuenta Jitrik. "Fue la peor ironía de esa muerte", observa Tununa: "mientras en México todos hablaban de Manuel, a setenta kilómetros su cuerpo estaba solo".

Tres días más tarde hubo sí, funerales solemnes en la capital: largos rosarios de flores y de discursos. Hasta que los estrépitos se apagaron, y Carlos tuvo que decidir qué haría con el cuerpo de su hermano. ¿Enterrarlo allí, en el bosquecito de Cuernavaca? Había que pensar entonces en cómo cuidar de Male. Porque para ella las cosas estaban claras: ningún poder humano la separaría de Manuel. En algún momento pensaron llevarlo a la bóveda familiar, en La Plata, pero ¿qué sería de él entre aquellos muertos con los que no tenía conversación posible? En un relámpago de comprensión, "supe entonces", dirá Carlos, "que la única patria de Manuel era mamá y que sería feliz en el otro mundo mientras no lo alejáramos de ella".

El último día de julio llevó el cuerpo al crematorio desde donde se domina México, en las altas colinas de la ciudad altísima, y convirtió a su hermano en la fina y dulce neblina gris con la que Male suele conversar todas las tardes en su casa de la calle Charcas, Buenos Aires. Juntos, la madre y el hijo ven *Siete pecadores* y *Escuela de sirenas*, mientras el aire huele a gardenias y la radio de un vecino, desgrana, a veces, "Rubias de New York" en la voz de Gardel.

Informes: Paula Pravaz

No me digas adiós

TUNUNA MERCADO

Hay tres piletas de natación —o albercas, según la designación mexicana— en mi relación con Puig. Dos son reales, y una virtual, póstuma. El siempre tuvo que ver con el agua. Todos los días iba a nadar a lo de Ulalume González de León, hija de los poetas uruguayos Sara y Roberto Ibáñez, en la calle de Galeana, San Angel, uno de los barrios más exclusivos de la ciudad de México. Era tanta casa y tan refinado el gusto de sus dueños, que por más que hiciéramos un esfuerzo por recordar si alguna vez habíamos estado en una semejante de algún escritor o intelectual argentino, no nos venía ninguna a la memoria.

En un jardín sobrio, al fondo, había una pileta casi olímpica, encerrada entre árboles. Yo jamás me habría metido en esas aguas espantosamente cloradas, ni en ninguna otra, de modo que me sentaba a unos metros y contemplaba las amplias brazadas de Manuel, un *crawl* impecable, con inmersiones hacia el fondo y reapariciones en la superficie; sus pies eran entonces perfectos y se correspondían con sus manos. Estaba muy quemado y el sol lo había favorecido con ciertos contrastes: blanco de ojos, blanco de dientes, y había realzado sus bíceps; tenía el pelo oscuro y brillante, con la raya al costado, y su cara gozaba de otro privilegio masculino del que no todos los hombres gozan: la barba de apenas unas horas le confería al rostro —si así me dejan decirlo— una sombra azulada. Hablábamos de las pequeñas ceremonias de la escritura. "Todos los días —me decía Manuel—, a pesar de que ya hace más de diez años que escribo, tengo una especie de *stage fright*, miedo a las candilejas o, en otras palabras, pánico a la máquina." En una foto de ese año, 1975, aparece tecleando en su Olivetti Lettera 22, sobre una mesa precaria de dibujo.

A fines del '74 había empezado a escribir *El beso de la mujer araña* y quería incluir en el relato una película mexicana de cabareteras. Vio decenas, y "para no despreciar ninguna", inventó una que según él era el común denominador de todas. Le fascinó el cancionero de esas películas y sobre todo la obra de José Alfredo Jiménez, el Discépolo mexicano (el de "Me cansé de rogarle, me cansé de decirle que yo sin ella de pena muero", letra en la que más adelante callan los mariachis cuando él pierde su amor y de su mano cae la copa sin darse cuenta), en cuyas canciones Manuel veía "un rechazo del machismo al mismo tiempo que una imposibilidad de renunciar al rol del macho dominante".

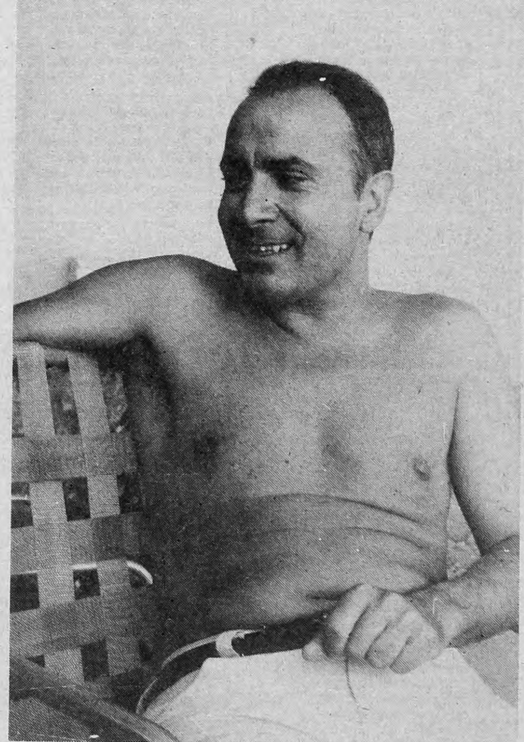
El resultado de esa frecuentación fue un llamado "drama" musical —inspirado en *Nace una estrella* con Judy Garland—, que nunca se despertó y cuyo título sale precisamente de una letra de Jiménez, "Amor del bueno" ("Cuando te hablen de amor/ y de ilusiones/ y te ofrezcan el sol/ y un cielo entero,/ si te acuerdas de mí/ no me menciones/ porque has de sentir/ amor del bueno").

Junto a esa alberca, en una de mis visitas, se enroscó la toalla en el cuello como pañuelo de charro y frunció el ceño (siempre tuvo marca vertical en el entrecejo), poniendo cara de duro e interpretó esa "tensión", propiamente masculina, entre la imploración y la reciedumbre, que aparece sobre todo en *El rey*: "No tengo trono ni reina/ ni nadie que me comprenda,/ pero sigo siendo el rey./ Una piedra en el camino/ me enseñó que mi destino,/ era rodar y rodar/ rodar y rodar, rodar y rodar".

Como toda buena imitación, las de Manuel permitían imaginar lo que no estaba: un sombrero, un peinado, incluso la atmósfera de un lugar. Por ejemplo, cuando imitaba a Ethel Merman haciendo "There is no business like show business" de Irving Berlin (canción de la película *Annie get your gun*) hacía con el brazo, de derecha a izquierda, el ademán de acomodarse la cola del traje largo y era como si uno viera los volados y la caída del vestido, y ese detalle, ese giro en el aire que sólo podían advertir los conocedores, se cargaba de sentido: entenderlo era saber mucho, era haber captado una estética en la que lo femenino aparecía transgredido por exceso de femineidad; era valorar, con una suerte de ironía piadosa y complacida, la intensidad del gesto amoroso y sufriente de la canción romántica.

En setiembre de 1978 fui a hacerle una entrevista a Cuernavaca. Había terminado *Pubis angelical* y me habló de una adaptación cinematográfica de *El impostor* de Silvina Ocampo y de una nueva historia de cabareteras que salía también de aquella investigación para *El beso de la mujer...* Había alquilado una casa grande, despojada de muebles, pero con una enorme pileta de natación. En ese jardín de las delicias ("Las delicias" se llamaba, en efecto, el barrio) trabajamos un fin de semana. Yo había ido con mi hija Magdalena, que entonces tenía doce años y escuchaba fervorosamente a los Rolling Stones. Yo no le había hablado demasiado de Manuel, y ella se desconcertó mucho cuando él le preguntó si le gustaba John Travolta. Puso en la grabadora "Fiebre de sábado por la noche" de los Bee Gees, que ella seguramente menospreciaba, y acompañó la voz y el baile de Tavolta con un conocimiento de causa tal que parecía consustanciado con el personaje.

Es cierto que había perdido pelo, pero eso no impidió que viéramos el jopo suelto del cantante, tan perfecta era la imitación.



1976, después de "El beso de la mujer araña", se deja fotografiar por Tununa Mercado junto a la pileta de su casa, en Cuernavaca.

Esa tarde nos enzarzamos en una evocación sin fin, que consistió en cantar, una tras otra, y a medida que salían, canciones de los cincuenta, entre risas y exclamaciones. Sabía muchas de Rosemary Clooney y Frankie Lane, imitaba la voz sensual de Eartha Kitt cantando "I wanna a kiss, kiss, kiss, but you don't wanna, you don't wanna", pero las que más me quedaron grabadas fueron las de Johnnie Ray, de quien curiosamente nunca se deja de decir que era sordo. Cantamos el de la nubecita blanca que lloraba, "Please Mr Sun", "Just Walking in the Rain", "Hermanado's Hideaway (Olé)" y "Cry", verdaderamente enloquecedora en cualquier ejercicio que se quiera de nostalgia: "If you sweetheart sends a letter of good bye/ it's no secret you'll feel better if you cry". Manuel culminó con una regresión todavía más lejos, a los años treinta: "Johnnie", cantado por Marlene Dietrich en el '31, "Yes, Sir!" y "Sag mir Nicht Adieu, sag mir auf Wiedersehn", de Zarah Leander que, contrariamente al gigante con voz de niña lorquiano, era una giganta de Baudelaire con cabellera roja y voz de barítono, capaz de ser la amante de Goebbels, y, finalmente, una canción de su antítesis, Lilian Harvey, atiplada y perversamente infantil.

Esa misma tarde vi a Esther Williams atravesar el parque de la escuela de sirenas y desplazarse ganando con sus brazos la ingravidez del agua, porque eso era lo que ella lograba, treparse al agua en una especie de fantasía de posesión del primer elemento. Manuel me había preguntado si quería que me hiciera Esther Williams en *Beathing Beauty* (1944) y había nadado con unos estilos lineales y floridos. La ficha se completó en el aire de Cuernavaca: estaba Red Skelton y se oía un fondo de Cugat, con Harry James y la inefable Ethel Smith en el órgano.

No llegué a conocer la tercera alberca. Esther Williams debe haber atravesado, con su mejor estilo, la pileta que la Metro había construido especialmente para ella, y él la debe haber observado el martes 17 de julio de 1990, la víspera de su internación, con una inteligencia todavía más rica que en las veces anteriores; o tal vez la vio desde las riberas del sueño, como a una hija preferida. Fue su última película, junto a su madre, exactamente doce años después de aquella tarde conmigo, nuevamente en Cuernavaca. En ese, su cine propio de despedida, se fusionaron literatura, sueño y realidad. La última Esther Williams fue la hija de Neptuno, la de la gran inmersión.

(Con la ayuda de Felisa Pinto, Kado Kstzer y Sergio García, quienes conocieron el repertorio de Manuel.)

Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Una muñeca rusa*, por Adolfo Bioy Casares (Tusquets, 130.000 australes). Monstruos acuáticos, mujeres fatales y hombres atribulados en el último libro de cuentos del Premio Cervantes 1990.	4	7
2	*El amor y el poder*, por Colleen McCullough (Emecé 185.000 australes). Primera de una serie de seis novelas sobre la república de Roma. En ésta, que abarca los años 110 a 100 A.C., el patricio Sila y el plebeyo Mario entretejen sus vidas en un sinuoso bastidor de intrigas.	1	3
3	*Historia argentina*, por Rodrigo Fresán (Planeta, 105.000 australes). Desaparecidos, montoneros, rockeros vernáculos, gauchos, Malvinas, Evita y Lawrence de Arabia unidos en una versión distinta de la historia patria.	5	6
4	*Mala práctica*, por Robin Cook (Emecé, 110.000 australes). El anestesista Jeffrey Rhodes afronta un juicio por negligencia en un parto y es condenado, pese a su inocencia. El tema es pan cotidiano en Estados Unidos, donde cientos de médicos por semana son llevados a la Corte.	—	1
5	*Novios de antaño*, por María Elena Walsh (Sudamericana, 100.000 australes). Entre la autobiografía y la novela, un retrato de la infancia, del barrio, de los sueños que fueron y de la Argentina que no pudo ser.	10	7
6	*Gatica*, por Enrique Medina (Galerna, 115.000 australes). Decimotercera novela del autor de *Las Tumbas*. Una recreación, entre documental y ficticia, de la amarga vida de un boxeador idenfificado con la era peronista.	2	4
7	*La hoguera de las vanidades*, por Tom Wolfe (Anagrama, 350.000 australes). El maestro del nuevo periodismo compone un retrato absoluto de la Nueva York de los 80 enfrentando a tres grupos de la sociedad: los yuppies de Park Avenue, los marginales del Bronx y los arribistas del periodismo y del foro.	6	7
8	*Más mortífero que el hombre*, por James Hadley Chase (Emecé, 89.000 australes). Un humilde vendedor de libros inventa un pasado heroico en Estados Unidos y sus fabulaciones, al tornarse realidad, amenazan con destruirlo. Un inédito de Chase.	9	2
9	*El peregrino secreto*, por John Le Carré (Emecé, 112.000 australes). Punto final de las aventuras de Smiley. A través de relatos aislados, se repasa la caída del Muro, las nostalgias de la guerra fría y la inutilidad de una vida consagrada al espionaje.	7	7
10	*Minotauro*, por Stephens Coonts (Vergara, 120.000 australes). Un héroe militar norteamericano debe cazar a un espía ruso, el Minotauro, infiltrado entre los tecnócratas, expertos y oficiales del Pentágono.	8	3

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Historia de la vida privada*, (tomo 10), dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby (Taurus, 264.000 australes). Ver recomendación del editor.	2	2
2	*El cambio del poder*, por Alvin Toffler (Plaza y Janés, 395.000 australes). El apogeo de los regionalismos, la recomposición del mapa político europeo, el crecimiento del Japón y todos los otros nuevos vientos del mundo según el futurólogo más cotizado del presente.	7	7
3	*Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Emecé, 102.000 australes). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	3	3
4	*La ventaja competitiva de las naciones*, por Michael E. Porter (Vergara, 350.000 australes). Estudio exhaustivo sobre cien empresas líderes en el mercado mundial, cuya eficacia impulsa el éxito fulminante de economías como las de Dinamarca, Corea, Japón o Italia.	6	2
5	*La historia de los judíos*, por Paul Johnson (Vergara, 210.000 australes). Con la técnica propia de Johnson —dos hombres o dos pueblos que se enfrentan—, se reconstruyen los cinco mil años que conmovieron al mundo.	1	7
6	*Soy Roca*, por Félix Luna (Sudamericana, 154.000 australes). Biografía narrada en primera persona, con vitalidad novelesca, del caudillo que fijó las bases de la Argentina moderna.	—	7
7	*Asalto a la ilusión*, por Joaquín Morales Solá (Planeta, 112.000 australes). Los años de la democracia y la trastienda de la vida política reconstruidos por uno de los más lúcidos periodistas políticos. Un best seller que lleva ya casi un año en las listas.	4	7
8	*Historia de la vida privada*, (tomo 9), dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby (Taurus, 339.000 australes). La comunicación y la censura en el siglo XX. Todos los conflictos que la sociedad occidental plantea entre lo que se puede decir y no se puede decir.	5	7
9	*Cómo ser una mujer y no morir en el intento*, por Carmen Rico Godoy (Planeta, 98.000 australes). Manual de ayuda para quienes sean ejecutivas, madres, hijas, esposas y no quieran perder encantos en el camino. La autora es columnista del semanario español *Cambio/16*.	9	2
10	*Utilísima (Manualidades)*, por María José Roldán (Lidium, 195.000 australes). Cómo trabajar con tela, cartón, papel y madera; pinturas en vidrio, estampados en seda, adornos de Navidad y trabajos para bebés y chicos.	—	1

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe (Capital Federal); Del Turista (La Plata); El Monje (Quilmes); Lett, Ross, Homo Sapiens (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro/Kotzer (Tucumán).

Nota: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanza en la reimpresión. En todos los casos los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DEL EDITOR

Historia de la vida privada, dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby (Taurus). Un admirable repaso, en diez volúmenes, de la intimidad del hombre occidental: la casa, la vida sexual, las ideas, el trabajo, los juegos, las migraciones, los conflictos lingüísticos, los bailes, los vestidos. Obra maestra de la llamada "nouvelle histoire", la **Historia** culmina con un estudio sobre las diversidades culturales del siglo XX: la idea católica del pecado, la condición del judío y del inmigrante en Francia y el modelo sueco de vida.

Leonardo Sciascia: **Horas de España** (Tusquets). Sólo un gran narrador —siciliano por añadidura— podía leer con la originalidad de Sciascia la intrincada historia de España durante y después del franquismo, comparándola con la de Sicilia. La obra está sembrada de alusiones a Borges e incluye 43 fotografías sensacionales de Ferdinando Scianna.

Eugenio Montale: **El vacío que nos invade** (Grupo Editor Latinoamericano). Antología de todos los poemas, desde "Huesos de jibia" (1925) hasta los "Altri versi" (1981) de una de las mayores voces del siglo. La selección y la traducción —impecables— se deben a Horacio Armani.

Alvaro Abós: **Restos Humanos** (Puntosur). Aunque sea en apariencia, una crónica minuciosa sobre el asesinato y descuartizamiento de Alicia Metygher por su amante Jorge Eduardo Burgos en 1955, esta novela polifónica e intensa es mucho más: una reconstrucción de otro Buenos Aires, una reflexión sobre la relatividad de la Justicia y, sobre todo, una historia de amor entre solitarios, a la manera de Arlt.

Carnets///



LIBROS

¿Lobo estás?

CHICAGO LOOP, por Paul Theroux. Tusquets Editores, 217 páginas. ₳ 165.000.

Juguemos en el bosque mientras el lobo no está. La gracia es que, claro, el lobo *siempre* está; porque toda historia tiene su lobo y Paul Theroux —escritor juguetón si lo hay— lo sabe mejor que nadie.

Homo homini lupus —el hombre es el lobo del hombre— definió con justeza Plauto en algún lugar de la Roma clásica, y desde entonces la figura del lobo se ha erigido en eficaz metáfora de lo dual, de lo dividido, de la personalidad compleja y acomplejada por cambios que no puede controlar del todo.

No es la primera vez que Theroux (Medford, Massachusetts, 1941) invoca con éxito la figura del lobo en su ficción. Lo hizo con los terroristas de *El arsenal de la familia* (1976), con el adolescente delicadamente psicópata de *Zona exterior* (1986), con la académica prostituta de *La calle de la Media Luna* (1984), con la fotógrafa compulsiva de *Picture Palace* (1978), con el aventurero inescrupuloso de *Saint-Jack* (1973), con el padre avasallador de *La costa Mosquito* (1982) y, finalmente, consigo mismo en *Pasajeros en los trenes de América* (1979); porque sólo una persona desequilibrada se tomaría un tren en Chicago para entrevistar a Borges en Buenos Aires.

El nuevo lobo de Paul Theroux es el lobo más evidente de todos. Se llama Parker Jagoda. Es un abogado de éxito en el *Loop* de Chicago, centro neurálgico de la ciudad y es también —cortesía de un inteligente juego de palabras— el *Chicago Loop*: un hombre-lobo urbano, un lobo con piel de cordero yuppy que no para de reflexionar sobre el crimen y sus consecuencias con modales que combinan al Ripley de Patricia Highsmith con el Mersault de Albert Camus y con el sheriff Lou de Jim Thompson.

Así, la novela de Theroux se inscribe con astucia dentro de la tendencia Asesinos Seriales (*El silencio de los inocentes* & Co.) pero dando una vuelta de tuerca que la desprende de la gratuidad hard-core y pornográfica de —por citar un ejemplo obvio— *American Psycho*, la controvertida novela de Bret Easton Ellis.

Como Ellis, Theroux también construye una despiadada crítica al consumismo reciclador de los 80. Pero mientras que el lobo de *American Psycho* se nos presenta como una suerte de bestia automática que prefiere comer sushi antes que buscar una justificación racional a sus actos; el monstruo de *Chicago Loop* nos invita a una visita guiada por la mente de un asesino. Bateman —personaje protagónico de Ellis— ocupa largas páginas en la descripción de su modus operandi a la hora de despachar a una secretaria; el crimen de Jagoda se consuma en apenas cinco renglones pero su eco se extiende como un sonido ensordecedor por todo el libro.

La consigna es ambiciosa: un libro de ficción que acaba convirtiéndose —quizá por efectos de la luna llena— en un comprensivo y esclarecedor tractat sobre la culpa y el remordimiento condimentado con interesantes dosis de actualidad que adquieren potencia de símbolos y oráculos. Las fotos del polémico Mapplethorpe, la sección de mensajes personales en el *Chicago Reader*, los juegos sexuales dentro de la pareja, el pánico a los conservantes artificiales, el SIDA y la Torre Sears reemplazando con más altura al Empire State de King Kong, acompañan el tránsito de alguien que acaba pensando que "lo mejor sería salir de noche y tratar de encontrar a un hombre que lo matara".

El lobo necesita del lobo y Theroux arriba a esta conclusión sin estruendo ni artificios barrocos; utilizando la misma prosa tersa y descriptiva con que supo contar un viaje en tren por China, India o Escocia y que —nada es perfecto— la traducción de Daniel Iglesias Kennedy se empeña en descarrilar con "tíos que vinieron a darme la tabarra", "montados de queso y lomo" y "mentecatos que nunca cortan el rollo".

Detalles menores que no cuentan a la hora de ser devorado por el agujero negro de esta oscura historia mientras se aguarda la traducción al castellano de *My Secret History* (1989), la mejor novela de Theroux y suerte de autobiografía alternativa en la que un escritor llamado Andrew Parent se nos presenta como el lobo más grande de todos; como aquel que comanda a todos los lobos menores y los suelta en los libros para que se les pregunte por qué tienen los dientes tan grandes, para que nos contesten eso de *para comerte mejor*.

RODRIGO FRESAN

Paul Theroux, licantropista tras los pasos de Plauto.



PLASTICA

El pelado

EXPOSICION L. A. MAUZAN. Fundación San Telmo, Defensa 1344, Buenos Aires. Hasta el domingo 16 de agosto. Lunes a viernes de 16 a 20. Sábados de 10 a 13 y de 16 a 20. Domingos de 14 a 19.

En los almacenes y en los boliches, los almanaques de Alpargatas, con los gauchos ladinos de Florencio Molina Campos; en las boticas, la cabeza torturada del pelado de Geniol. La extensa saga pampeana que enfrentaba a los nativos con su propia caricatura o el mito de los hombres de a caballo, y ese monstruo tridimensional torturado por afileres, ganchos, clavos, tornillos, al que una pastillita mágica le arrancaría el dolor, atravesaron indemnes buena parte de la historia cotidiana de los argentinos.

Acusado durante años de simple caricaturista —y aún más de antinacionalista—, Molina Campos viene siendo revalorizado en su tierra desde hace mucho tiempo; faltaba que se hiciera justicia al creador de ese otro símbolo tan popular que no es infrecuente ver en el mostrador de alguna farmacia de provincias, o en los anticuarios. Es el dibujante, afichista y publicitario francés Lucien Achille Mauzan, que vivió en la Argentina desde 1927 hasta 1932. Esos pocos años le bastaron para erigir, desde la técnica del afiche, un mundo propio que interpretaba como pocos el lenguaje de los argentinos que asistían a los primeros embates de la sociedad de consumo, al mismo tiempo que modelaba nuevos códigos, nuevos deseos.

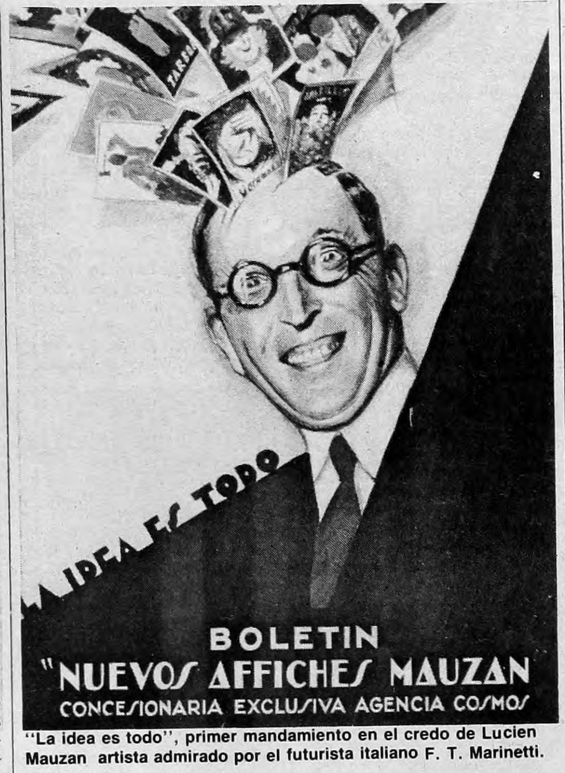
La vindicación —el re-descubrimiento— está en marcha; una selección de los afiches que creó y produjo en la Argentina —con su propia empresa, requerida por "las firmas más importantes de plaza"— ha sido prestada por su hija Miranda Carnevalé-Mauzan, residente en Grenoble, y está siendo exhibida en Buenos Aires.

En su empresa, Mauzan —que también hizo esculturas, mostró pinturas, y escribió con el tiempo una novela de ciencia ficción llamada *El alucinante poder de Rupert Saint-Georges* (1945), que ilustró él mismo y fue editada por las Ediciones Arthaud en Francia— publicaba un boletín en el que teorizaba sobre el género afiche, completando una trama de ideas que inició en Italia, donde había sido pionero de las artes gráficas hasta su llegada a la Argentina. El afiche debía ser "simple y verse de lejos" y "todas, absolutamente todas las consideraciones sobre la utilidad, deben ser sacrificadas para lograr una mayor visibilidad por la sencilla razón de que un afiche que no es claro y visible desde lejos, no es un afiche". Buscaba la "simpatía" por las cuales el afiche hace agradable el objeto al que alude, y ese ataque al subconsciente que haría de su trabajo algo inolvidable. No era menos hábil para publicitar su empresa; anunciaba: "Los afiches de Mauzan son gritos pegados en los muros", "Los afiches de Mauzan son el bombo de la orquesta de la propaganda".

En la Argentina realizó más de ciento cincuenta originales; según una estadística de su propia empresa, "si se colocaran los 2.445.000 afiches impresos juntos, se cubrirían 3815 kilómetros, que representan la distancia entre Tierra del Fuego y

de Geniol





''La idea es todo'', primer mandamiento en el credo de Lucien Mauzan artista admirado por el futurista italiano F. T. Marinetti.

Bolivia. Si se los apilara los unos sobre los otros, formarían una columna de 225 metros de altura, casi como la Torre Eiffel''. Eso era en 1930, apenas a tres años de su llegada a estos pagos, donde la publicidad estaba en sus primeros escarceos.

Esa kilométrica galería —sintetizada con eficacia en esta muestra— estaría poblada por algo más que la primera resolución, en el plano, del peladito de Geniol al que una máquina de peluquero está aliviando de toda molestia. Pasarían por ahí los personajes de la ''Familia Naranja'' —Naranja Bilz para toda la eternidad—, cómicos, y los atléticos, serios protagonistas de ''Malta Palermo'' —''Salud y fuerzas''—, o la mujer art-déco de una agua colonia, o la festiva bailarina, casi bahiana, de Soda Selz.

Expresionista de base, futurista de concepto, Mauzan no eludió ninguna de las corrientes de moda en el arte mundial. Para anunciar una Exposición Internacional de Radio, en el teatro Opera —en mayo de 1929— al edificio del teatro le crecen dos orejas surrealistas. Dos tubos de Cafiaspirina —Mauzan trabajaba sin prejuicios con empresas enfrentadas en el mercado— se convierten en brazos que deslizan hacia arriba una máscara de dolor, descubriendo la máscara de la felicidad. En una publicidad de Casa América, un fonógrafo gigante ocupa la escena de un campo liso donde minúsculas figuras bailan y se divierten. Tremendo, un afiche muestra una pareja que se está casando, y entre los invitados está la muerte, o dos muertes. La sífilis y la blenorragia —dice el texto— suelen ser los invitados indeseables de muchas bodas.

Mauzan nació en Gap, Francia, en 1883. Ahí murió, a los 68 años, en 1952. Numerosas muestras retrospectivas lo recordaron, después, en Francia y en Italia. Su epitafio dice: ''Lucien Achille Mauzan. Pintor, afichista, dibujante humorista, hizo conocer su talento multiforme y su vena elegante, en Italia, Argentina y Francia'', se sabe que la calle donde vivía lleva su nombre. En estos días, en San Telmo, su nombre resucita y no es imposible pensar que durante un tiempo vuelva el estilo Mauzan.

MIGUEL BRIANTE

MUSICA

El sueño negro americano



Marsalis o cómo hacer comulgar al jazz con el rap.

BRANFORD MARSALIS TRIO. Con Jeffrey ''Tain'' Watts y Robert Hurst. 29 de julio. Teatro Gran Rex.

Bien, aquí estoy, igual que ayer, el día anterior y el día anterior, sentado frente a la barra y dejando correr mis sueños con el jazz... amo la música de jazz... hey, es verdadera música, muchacho...''. Pasos, una puerta que fue abierta y el inconfundible sonido de un club de jazz —una banda afinando, el contrabajo y la batería yendo y viniendo— apropiándose del ambiente. La voz ha comenzado a hablar, la banda ''prueba'' un tema de Mingus y la voz lo tararea.

''...es una bella música, realmente bella, muchacho; hermosa, terriblemente hermosa, como una mujer'', sigue diciendo la voz y, de pronto, invoca a los padres: ''...Bird (Charlie Parker), Miles (Davis), J.J. (Johnson), Bud (Powell), Max (Roach)...'' y la banda arranca, casi como una aplanadora... Eisenhower, la radio, blues en el corazón, bop en la cabeza, los 50, sueño americano a través del humo y los anteojos oscuros, sueño negro. El texto encomillado, narrado por Wendell Pierce, pertenece al tema ''Scenes in the City'', que da título al primer LP (1984) y es casi una declaración de principios para Branford Marsalis, saxofonista que tocará por primera vez en Argentina al frente de su banda veintisiete días antes de cumplir los treinta y un años, el lunes 29 de julio, en el Teatro Gran Rex.

Más conocido aquí como acompañante de Sting, ya que participó de la gira Amnesty (''...eso no era para mí, era realmente aburrido tocar siempre las mismas notas...'') y la película *Bring on the Night* o a partir de la celebridad de su hermano Winton, Branford es, con seguridad, el exponente más sólido de una extraña nueva ola tradicionalista que llegó a ocupar la tapa de *Time* y el favor de los especialistas de la posposmodernidad.

Emergente, portavoz e ideólogo de una corriente que incluye nombres como los Harper Brothers, Terence Blanchard y Donald Harrison, obviamente Winton y el saxofonista de veinte años Christopher Holliday, construye su lenguaje a partir del alfabeto consolidado por los herederos del be-bop: Davis, Monk, pero principalmente, Rollins y Coltrane. Su articulación, los ataques y las inflexiones armónicas recuerdan con frecuencia a estos colosos del tenor.

No hay, sin embargo, en estas similitudes el menor atisbo de falta de personalidad musical. Más bien una clara elección estética; casi un programa de acción y un manifiesto.

Ya a mediados de los '70, músicos enrolados en distintas vertientes del jazz comenzaron a realizar versiones in the tradition. *Weather Report* con Ellington, el grupo de free Air con rags de Scott Joplin, Arthur Blythe y más adelante Jarrett, Corea y Don Cherry con temas clásicos (standards).

El proyecto de Marsalis —que no es ajeno al de New Orleans Center for the Creative Arts, donde realizó sus estudios— implica además una especie de revisionismo, una selección de la historia basada en cuidadosas omisiones. Inventa el pasado —su pasado— y esta operación lo convierte en el depositario del legado. Los dioses le han hablado y el mensaje es claro: el verdadero jazz es el de los cincuenta, el verdadero jazz es negro.

Pleno de reciclajes de fuerte carga ideológica, Marsalis es casi transparente. Su segundo disco (1986) toma el título de uno de los temas incluidos, *Royal Garden Blues*, un himno del New Orleans de 1920. En el tercero (1987) el nombre no puede ser más elocuente: *Renacimiento.*

Branford habla de la negritud pero no desde el africanismo de la década del 70 (Dollar Brand/Abdullah Ibrahim, Sun Ra Ekaya, Muhal Richard Abrahms) sino desde lo negro americano.

Su panfolklorismo es asimilable al del último disco de Quincy Jones, donde desde el rap y el rythm & blues se homenajea a los fundadores del be-bop.

Formado, al igual que la mayoría de esta nueva camada, junto al recientemente fallecido Art Blakey y a sus Jazz Messengers, grabó con ellos tres discos: *Live at Montreaux, Killer Joe* y *Keystone Three.*

Si bien grabó junto a la Orquesta de Cámara Inglesa una selección de piezas de Debussy, Faure, Ravel y Satie, entre otros, con el título de *Romances for Saxophone* (que da cuenta, en realidad, del romance entre la música norteamericana y el jazz en particular con el lenguaje impresionista) ha rehuido conscientemente a cualquier cosa que pudiera parecerse al cruce de géneros. Jazz, puro jazz, es lo que aparece en sus discos. Mimado por la crítica con *Random Abstract* (1988), no lo fue tanto con *Trio Jeepy*. Desde la presentación de los músicos a través de sus sobrenombres, todo intenta dar la impresión de una reunión informal, y la idea de producción consistente en alejar cada tanto el micrófono del saxo para reforzar el clima de zapada fue considerada por la revista *Down Beat* lisa y llanamente pueril. No obstante la grabación fue elegida entre las mejores del año en las encuestas de críticos y de lectores realizadas por esa misma revista.

La música compuesta para el film de Spike Lee ''Mo'Better Blues'' y ''Crazy People Music'' (1990) son sus últimas grabaciones con el impecable cuarteto que completan Kenny Kirkland en piano, Robert Hurst en contrabajo y Jell Watts en batería.

Tanto el título de esta última como el diseño gráfico de su tapa remiten al rap. La música muestra a un intérprete cada vez más solvente y sensitivo. La versión ''a la Coltrane'' del tema de Keith Jarrett ''Rose Petals'' merece figurar en cualquier antología del jazz.

Jazz, en este caso, homologado por lo menos desde la intención con el rap. Jazz entendido como auténtica música popular negra.

DIEGO FISCHERMAN

EL CAZADOR OCULTO

Jorge Triaca, criador de caballos, interventor de Somisa.

Hay un momento político excepcional (...) Creo que el proceso electoral no llega a comprometer al gobierno (...) La acción del gobierno va con su plan, con lo que el país votó una vez y que definitivamente tiene que continuar, elecciones mediante o no. En definitiva, las elecciones suelen ser una anécdota, que algunos le pueden dar un valor trascendente.

Almorzando con Mirtha Legrand. Canal 9, julio 15, 14.50 hs.

Eduardo Varela Cid, diputado nacional (PJ)

Marcelo Longobardi: Eduardo Varela Cid, ¡Buen día!

EVC: Buen día, ¿cómo está?

ML: Muy bien, ¿y usted?

EVC: Muy bien. Desagradado por este economista trucho que habló recién (se refería a Marcelo Zlotogwiazda).

ML: Y, está contratado. Qué se le va a hacer...

EVC: No, porque dice que (Domingo) Cavallo no tiene un plan de crecimiento. O es sordo, o no lee los diarios. O no está enterado de nada.

La opinión de la mañana. Radio del Plata, julio 8, 7.45 hs.

Carlos Varela, periodista radial y de TV.

Tanto lo que ocurre en nuestro programa de televisión (en ATC) como lo que ocurre en La Red, nosotros tenemos muy otro alcance que lo que dice la medición de esta empresa (se refiere a IPSA). Acostumbrada a que los programadores de radio y televisión se sienten ante ellos y le pongan dinero. Y, naturalmente, con dinero se compra rating.

La mañana de Carlos Varela. Radio La Red, julio 12, 7.10 hs.

Antonio Tarragó Ros, cantante

ATR: ¿Hay una legislación, que no está en práctica, que las marcas de vinos le expliquen a la gente que el vino produce una de las enfermedades más denigrantes, que es el alcoholismo? (...)

Javier Caselles, intendente de la ciudad de San Juan: Entre que nos va mal en San Juan y ahora hacer esta campaña (...) Siempre equivocamos el camino. Lo que hay que atacar es el alcoholismo, no el vino (...)

Mirtha Legrand: Pero hay que poner límites (al consumo de drogas)...

ATR: Yo le tengo miedo a esos límites.

Carlos Ruckauf (PJ): ¿Cómo peleás (contra las drogas)?

ATR: Oficializando. Usando esa plata para decir: "Esto te mata, como el revólver, pero si querés, ahí tenés". Prohibir no resultó. Prohibir generó fortunas incalculables, que hasta ofrecieron pagar deudas externas.

Almorzando con Mirtha Legrand. Canal 9, julio 10, 14.58 hs.

César Jaroslavsky, diputado nacional (UCR)

Marcelo Longobardi: Chacho, ¿usted qué opina de (Horacio) Massaccesi?

CJ: Massaccesi hizo lo que tenía que hacer. Lo obligaron a hacer esto porque el ministro de Economía debería dedicarse a conducir la economía y dejar que la política la manejen los que saben de política. El ministro de Economía no sabe un carajo de política.

La opinión de la mañana. Radio del Plata, julio 10, 8.30 hs.

LA CASA

Minimalismo medieval

WITOLD RYBCZYNSKY*

> "El objetivo de mi investigación no es convencer sino tratar de descubrir el significado del confort. Mi tema no es tanto la realidad de la casa como la idea de la casa."

La Edad Media constituye un período opaco de la historia abierto a múltiples interpretaciones. Autores y artistas como Thomas Carlyle y John Ruskin popularizaron la imagen de la Edad Media como una Arcadia rústica y antimecánica. Esta idea es completamente errónea. La Edad Media no sólo produjo libros miniados, sino también las gafas; no sólo la catedral sino también la mina de carbón.

En lugar de ser un agujero negro tecnológico, la Edad Media señaló el auténtico comienzo de la industrialización de Europa. La influencia del período se sintió por lo menos hasta el siglo XVIII en todos los aspectos de la vida cotidiana, comprendidas las actitudes hacia la casa.

Todo comentario sobre la vida doméstica durante este período debe incluir una importante advertencia: no puede referirse a la mayor parte de la población, que era pobre. Los pobres tenían unas viviendas malísimas y, si bien no compartían la prosperidad medieval, había una clase diferente de personas que sí: los que vivían en las ciudades. Sus habitantes —los *francs bourgeois*, los *burghers*, los *borghesi*, y los burgueses— crearían una nueva civilización urbana.

La casa urbana burguesa típica del siglo XVI combinaba la residencia con el trabajo. El piso principal de la casa, o por lo menos la parte que daba a la casa, era una tienda o —si el propietario era un artesano— un lugar de trabajo. La parte residencial no consistía, como cabía prever, en una serie de habitaciones; por lo contrario, no había más que una gran cámara que ascendía hasta el cielorraso. La gente cocinaba, comía, recibía y dormía en este espacio. Sin embargo, los interiores de las casas medievales reconstruidas siempre parecen vacíos. Las grandes habitaciones tienen sólo unos cuantos muebles, un tapiz en la pared, un taburete junto a la gran chimenea. Este minimalismo no es una afectación moderna; las casas medievales tenían pocos muebles.

Un motivo de la sencillez, y la escasez, de los muebles en la Edad Media era la forma en que la gente utilizaba sus casas. En la Edad Media la gente no vivía tanto en sus casas como acampaba en ellas. Los nobles poseían muchas residencias y viajaban mucho. Eso explica por qué tantos muebles medievales son portátiles o desmontables. En castellano, francés e italiano, las palabras relativas a muebles —*mobiliers* y *mobilia*— significan precisamente "lo que se puede mover".

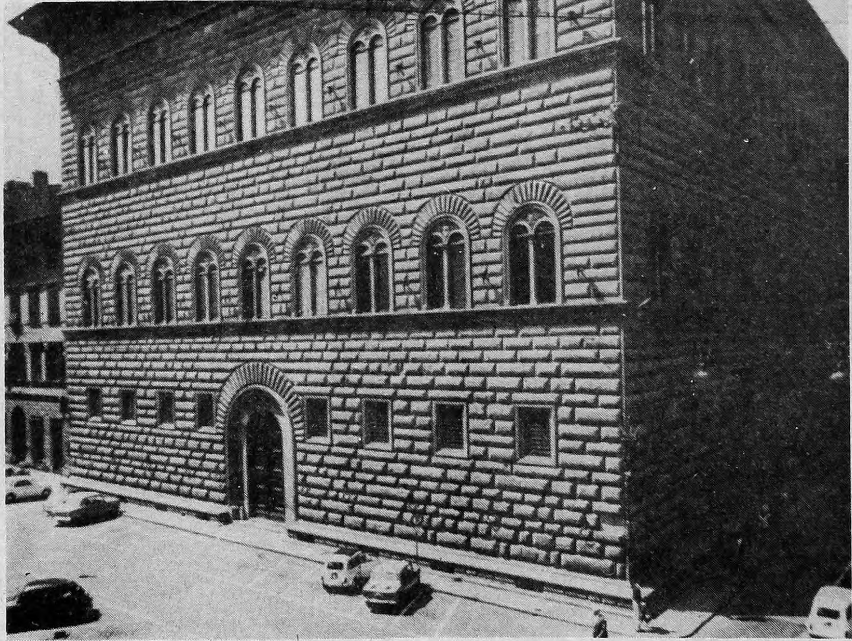
Los burgueses de las ciudades eran menos móviles, pero también necesitaban muebles transportables, aunque por diferentes motivos. La casa medieval era un lugar público y no privado. La sala estaba en constante uso para cocinar, comer, recibir invitados, hacer negocios y, por la noche, para dormir. Esas diferentes funciones se realizaban mediante el cambio de sitio de los muebles según se necesitaran.

Sin embargo, no debemos saltar a la conclusión de que la vida medieval era primitiva. Por ejemplo, el bañarse estaba muy bien visto. Casi todas las casas burguesas de Inglaterra contaban con un sistema de desagüe y con pozos negros subterráneos, aunque no con alcantarillas.

Los modales medievales a la mesa eran complicados: la etiqueta se tomaba en serio y nuestra costumbre de dar precedencia a los invitados o de ofrecerles que repitan un plato, se inició en la Edad Media. El lavarse las manos antes de comer era otra fórmula de cortesía medieval que ha sobrevivido hasta hoy.

Entonces, ¿cómo debemos entender la casa de la Edad Media?. Walter Scott, tras describir el interior de un castillo del siglo XII en *Ivanhoe*, advertía al lector: "Había algo de magnificencia, con algunas crudas tentativas de buen gusto, pero de comodidad poca y, como no se conocía, no se echaba de menos". Juicio correcto pero que no se debe interpretar mal. De lo que carecían nuestros antepasados era de la conciencia del confort como una *idea objetiva*.

** Arquitecto escocés de origen polaco nacido en Edimburgo en 1943, profesor de arquitectura en la Universidad McGill de Montreal y autor de varios libros entre los que se cuenta* La casa, historia de una idea, *que publicará Emecé Editores en agosto.*



Una casita: el palacio Strozzi, en Florencia.

Rating ///

TELEVISION. Ranking de audiencia femenina y masculina de la primera semana de julio de 1991 (lunes a domingo)

VARONES							MUJERES						
POS.	CANAL	PROGRAMA	DIAS	HORARIO	RATING	CANT. ESPECT.	POS.	CANAL	PROGRAMA	DIAS	HORARIO	RATING	CANT. ESPECT.
1	11	Grande Pa!!!	Miércoles	21.00-22.00	40.4	1.786.971	1	11	Grande Pa!!!	Miércoles	21.00-22.00	47.6	2.304.138
2	11	Amigos son los amigos	Martes	21.00-22.00	38.3	1.694.084	2	11	Amigos son los amigos	Martes	21.00-22.00	40.5	1.960.453
3	11	Lunes espectaculares	Lunes	21.00-23.00	21.7	959.833	3	11	Ritmo de la noche	Domingo	21.00-24.00	22.9	1.108.503
4	11	Ritmo de la noche	Domingo	21.00-24.00	21.5	950.987	4	11	Lunes espectaculares	Lunes	21.00-23.00	20.8	1.006.850
5	11	La familia Benvenuto	Domingo	13.00-14.30	18.3	809.445	5	9	Regalo del cielo	Lun. a vier.	19.00-20.00	19.1	924.560
6	11	Cine Fantástico	Viernes	21.00-23.00	15.8	698.865	6	9	Hola Susana	Lunes	21.00-23.30	18.9	914.876
7	11	El mundo de Disney	Lun. a vier.	20.00-21.00	15.7	694.442	7	11	Jugate conmigo	Lun. a vier.	18.00-19.00	18.6	900.356
8	9	Súper Disney	Jueves	21.00-23.00	14.2	628.094	8	11	La familia Benvenuto	Domingo	13.00-14.30	18.2	880.994
9	11	Gasalla '91	Miércoles	22.00-24.00	12.4	548.476	9	11	El mundo de Disney	Lun. a vier.	20.00-21.00	17.5	847.109
10	13	Peor es nada	Martes	23.00-24.00	12.3	544.053	10	11	El show de Xuxa	Lun. a vier.	17.00-18.00	17.3	837.428

Fuente: IPSA.
Nota: Los datos corresponden a la audiencia femenina y masculina, de 6 a 99 años, en Capital Federal y Gran Buenos Aires, primera semana de julio de 1991.



Un tallerista lee su texto, sus compañeros y el coordinador lo escuchan. Dicen que se divierten.

TALLERES LITERARIOS

Un crimen sin víctimas

GABRIELA ESQUIVADA

Sobre la mesa hay termos con café y chocolate, galletitas, cigarrillos, libros, carpetas, hojas en blanco y escritas, lapiceras. Alrededor de la mesa hay once personas; diez escuchan en silencio a la undécima que lee en sus hojas escritas un fragmento de un cuento trabajosamente elaborado, según aclara, por su proximidad emocional con el texto. La mesa es oval, democrática o algo así, pero donde podría estar la cabecera se sienta —diferencia— alguien que pide al grupo olvidar cómo se generó el fragmento escuchado y juzgarlo como lo que es, palabras.

Se trata de la reunión de un taller literario. En Buenos Aires abundan. Su origen probablemente fue ordinario, parte de la ampliación de los espacios productivos o expresivos —dilo, tú también puedes hacerlo— de los '60; pero el mito prefiere partir de la oscuridad de la última dictadura, cuando era necesario buscar una excusa para que un encuentro intencional de más de tres personas no fuera visto como una asociación ilícita. "Esta razón es fundamental para entender el fenómeno —insiste el escritor y coordinador de talleres Abelardo Castillo—, porque en general los talleres literarios no sirven para nada. No se puede enseñar a escribir", reconoce y asegura que es lo primero que dice a sus discípulos.

No es el único: "Cada vez que pienso en una razón que justifique mi asistencia al taller —explica un alumno de Luis Chitarroni y Daniel Guebel—, veo que no hay ninguna y que debería desistir". Adolfo Bioy Casares, que no tiene un taller ni lo quiere tener, explicó en una charla pública que no encontraba posible la enseñanza de la escritura y que la utilidad de estas reuniones difícilmente pueda ir más allá de ofrecerle a la gente que no tiene con quien hablar de literatura un ámbito donde hacerlo. Menos mesurado, el escritor norteamericano Richard Ford considera que "a nadie debe importar que un centenar de talleres de escritura expida diplomas a un millar de personas anualmente, y que todas ellas escriban luego una aceptable, aunque raras veces interesante, versión de su idea de un relato corto (...) que los menos dotados desarrollen su personalidad y se diviertan no sería, en el peor de los casos, más que un crimen sin víctimas".

También hay quienes tienen definiciones más positivas sobre la utilidad de los hospitales de prosa y poesía. Santiago Kovadloff, por ejemplo, asegura desde su experiencia que "un taller literario es un espacio que se crea con el propósito de contribuir a fortalecer la fe en la vocación literaria y a desarrollar una cierta comprensión del rol que la actividad creadora puede tener en una sociedad, como lugar indispensable para la vida espiritual del país". En cambio, Enrique Medina prefiere señalar "el amor por la literatura" como móvil de los talleres. "La gente se acerca para cubrir sus baches literarios. Así como se reúne gente para jugar al ajedrez, se reúne gente que ama la literatura".

A PEDIDO DEL PUBLICO. Si el escritor a cargo del taller conoce su oficio y además es capaz de transmitir sus procesos de producción, "puede ser que al alumno le sirva esa experiencia ajena", supone Castillo, "pero en términos estrictos ese mismo aprendizaje podría hacerse a través de la lectura, el análisis de obras o la indagación en los incontables libros escritos sobre literatura". Nadie se recibe de narrador o poeta; con la mejor de las fortunas, "si el que viene al taller es un escritor en potencia, puede acelerar un proceso que habría hecho solo, de todas maneras. Puede resolver ciertos problemas mínimos, que se explican en pocas reuniones", agrega Castillo. El resto parece ser la exposición, "no sólo ante el coordinador sino ante otros que están en el mismo nivel de trabajo y problemas", concluye.

Otra alumna de Guebel y Chitarroni confiesa que el taller la incentiva. "Es un poco ridículo, porque uno puede escribir en su casa, pero acá hay un grupo de personas que escucha lo que escribo, está presente en el momento de las correcciones y aporta lo que sabe. Uno no escribe para sí", define. Guebel completa: "Es el primer espacio social de interlocución y cotejo de los textos. El taller, en el mejor de los casos, confirma la presunción de talento; en el peor, disipa las egolatrías injustificadas, siempre que los compañeros de taller sean lectores más o menos atentos e inteligentes y no señoras gordas o imbéciles. Un compañero de taller es un lector privilegiado que conoce los textos en una instancia previa a la publicación, cuando el contexto con el lector se mediatiza, se vuelve más anónimo".

Poner a prueba una práctica difícil de confesar: ésa puede ser una de las funciones de un taller literario según Chitarroni. "Escribir es una cuestión bastante solitaria, y hasta vergonzante. Uno no dice que escribe por muchos motivos, por ejemplo, porque en la casa la literatura no interesa o porque en casa la literatura interesa. Los talleres son lugares de discusión, de prueba de lo que uno hace, y de charla. Lo más relevante no es el aprendizaje programático sino la reunión de gente interesada en la literatura para hablar de literatura."

LAS RAZONES DEL MAESTRO. Casi ninguno de los escritores que dictan talleres los reconocen como fuente de ingresos de intelectuales subocupados. Los derechos de autor —calderilla, salvo excepciones escasas—, las clases y el periodismo son los argumentos poco verosímiles pero de aspecto legítimo que más frecuentemente se escuchan al preguntar por el sostén de la canasta familiar del escribiente. Muchos maestros de taller eluden con alguna elegancia la cuestión del dinero —pero no, mejor no hablar de ciertas cosas— y dicen regular sus honorarios según las posibilidades de los alumnos. Se sabe, de todos modos, que varían entre los cincuenta y los cien dólares por reunión semanal o por mes. El coordinador encuentra, además, otros beneficios, según señala Guebel: "Supongo que los talleres sirven tanto para procurarse parte de los dineros que contribuyen a la supervivencia como para encontrar un espacio no sólo de lectores sino de escuchas. Tal vez la razón de los lectores sea la menos importante; un taller es un mínimo espacio público, regular y ritualizado, donde uno habla de lo que le interesa con gente que no pertenece necesariamente al círculo habitual de pares".

Los motivos de Chitarroni pasan por "una especie de persuasión interior. Siempre fui muy lector, y creo que esas perplejidades de la lectura me llevaron, a veces, a desmontar un poco los mecanismos que son los libros y trabajar con eso como si fuera un material reflexivo o analítico. Eso puede servirle a otras personas, no para saber exactamente el valor de un texto sino sólo para reconocer que hay algunas técnicas". Chitarroni tampoco ignora la imposibilidad del taller como reparador de prosas sin otro sustento que el método, y por eso prefiere no hablar de resultados, progresos ni evoluciones; sí, en cambio, cree que "se modifican ciertos puntos de vista acerca de la literatura para aproximarse a convicciones verdaderamente literarias, porque a veces los alumnos llegan con un propósito vago que tiene que ver con un aspecto confesional y que podría agotarse en la cuestión epistolar". También Castillo distingue entre las expectativas de sus alumnos "algunas legítimas y otras cómicas, como buscar amantes. Aquellos que llegan por motivos exclusivamente literarios son minoría: en general, se trata de problemas personales disfrazados de problemas literarios".

En cualquier caso, los vínculos entre alumnos y profesores suelen volverse amistosos y la mayoría de las reuniones se prolonga en restaurantes y cafés. Claro que la decantación del grupo precede a la confianza, ya sea por selección manifiesta del maestro, como hacen Castillo y Kovadloff, o —lo cual quizá sea peor— por selección tácita, como sucede en los talleres de Guebel, Chitarroni y Medina. Cuando un taller se ha equilibrado es difícil que un nuevo integrante sea bien recibido, unas veces por estar de hecho completadas las relaciones y otras veces porque los potenciales talleristas pertenecen a "una fauna bastante irrecuperable", según la caracteriza Castillo. Pero quizá lo haga movido por el rencor que le guarda al interesado en su taller que un día lo despertó a una hora temprana hasta la imprudencia para consultarle la diferencia entre una novela y un cuento.

Informe: Blas Martínez

Chapa y pintura de prosa o poesía: talleres literarios.

USA: EL CINE DE LOS '90

Estar en ninguna parte

Los jóvenes sucesores de Coppola y Spielberg quieren saber —en vano— cómo es el país al que pertenecen. Una historia de premios y frustraciones.

En su lento recorrido, de derecha a izquierda, la cámara va leyendo el texto de manera minuciosa, pero al revés: "Home Go Yanks". Yanks Go Home. Este graffiti podría pertenecer a una pared cualquiera de una ciudad latinoamericana cualquiera, a fines de los años '60. Sin embargo, es Nueva York, plena década del 80, la era Reagan en su apogeo. El film: *Extraños en el paraíso*, de Jim Jarmusch. Si no fuera porque cada una de las tomas de esta película es —más que nunca— un "instante privilegiado" (en el sentido que le da Giles Deleuze, de puntos señalados) la inscripción podría pasar inadvertida. Pero no: ahí, en pleno centro de los Estados Unidos, se puede ver claramente que dice Yanks Go Home. Es como si para algunos norteamericanos —cineastas, por caso: Jarmusch, Soderbergh, David Lynch, Spike Lee, los hermanos Coen— fuera cuestión de volver a casa, pero no supieran exactamente dónde queda.

Claro, cada uno de ellos puede estar perdido a su manera, pero no cabe duda de que estos realizadores (y muchos de sus personajes) están embarcados en una cierta búsqueda de identidad, en un vago intento por echar raíces o, por lo menos, desprenderse de las viejas. Es sintomático que todos estos nombres, conspicuos representantes del llamado "nuevo cine independiente norteamericano", hayan iniciado su ascenso hacia la consideración pública al mismo tiempo que la gran industria de Hollywood se encargaba de forjar una imagen del país acorde con los tiempos de exaltación nacional y recuperación del espíritu patrio que signó el doble período presidencial (1980-1988) de Ronald Reagan. Mientras los *Rocky* y los *Rambo* de Sylvester Stallone se multiplicaban y devolvían al gran público la confianza perdida en los colores de la bandera norteamericana, David Lynch se ocupaba de corroer los cimientos de la pequeña comunidad suburbana, Spike Lee descubría que en los Estados Unidos también existen negros y los hermanos Coen demostraban fehacientemente que el crimen es gratis, nunca paga nada.

No es cuestión, por supuesto, de endosar a estos cineastas intenciones contestatarias que obviamente no tienen, por lo menos en el sentido más gastado del término. Simplemente, se trata de confirmar un hecho evidente: durante la última década, el cine norteamericano se escindió más que nunca entre la producción industrial a gran escala y la realización profesional independiente, entre el superespectáculo programado por computadora y el pequeño film de autor. Mientras uno ganó en dólares, el otro lo hizo en prestigio. Si es que los premios en los festivales internacionales todavía significan algo, la Palma de Oro de Cannes en los últimos tres años fue a parar a *Sexo, mentiras y video* (Steven Soderbergh, 1989), *Corazón salvaje* (David Lynch, 1990) y *Barton Fink* (Coen Bros., 1991). En el otro extremo, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, que reparte las estatuillas del tío Oscar y representa los intereses de la industria, hasta ahora no se dio por enterada.

CUERDA FLOJA. A estos nuevos cineastas les falta, en todo caso, un lugar de pertenencia. Ya no es como en los viejos tiempos del New American Cinema Group, cuando se podía hablar de la Escuela de Nueva York. Los manifiestos hace mucho que cayeron en desuso, y cada uno prefiere jugarse solo, venga de donde venga. A su vez, los grandes directores de la generación inmediatamente anterior —Francis Coppola, Martin Scorsese— son ahora sus contemporáneos, pero prácticamente nada los une a ellos. Hace más de veinte años iniciaron su obra y todavía hoy están en la cuerda floja, haciendo equilibrio para poder hacer el cine que quieren desde el lado de adentro de la industria. Generalmente lo logran, pero a costa de enormes sacrificios personales, como si estos italoamericanos, católicos confesos, hubieran elegido a propósito un largo y doloroso calvario, plagado de tentaciones, que se empeñan en superar.

Más frívolos quizá, Jarmusch, Lynch, Coen y asociados prefieren divertirse con los retazos de la cultura popular norteamericana y buscar entre esos restos algo que los identifique, un pedazo de espejo que les devuelva su imagen, aunque sea deformada. En este asunto, el principal especialista es sin duda David Lynch y no es casual que en esa operación de reciclaje que practica, con más humor que ferocidad, haya decidido violar sistemáticamente la imagen idílica de la pequeña ciudad norteamericana, el "hogar" por antonomasia. En el imaginario colectivo, esa imagen corresponde a la que construyó Frank Capra en *¡Qué bello es vivir!* (1946), coincide con aquel pueblito encantador que recorría ingenuamente James Stewart y donde todavía no había ni sexo, ni mentiras, ni video. Lynch, en cambio, atraviesa la superficie y por debajo del césped recién cortado encuentra sádicos, ninfómanas, *voyeurs*, orejas mutiladas y cadáveres envueltos en plástico. "Es un mundo extraño, ¿no?", alcanza a preguntarse Kyle MacLachlan, el protagonista de *Terciopelo azul* (1986), que reaparece en la serie *Twin Peaks* (1989).

De ese "hogar ideal", presidido por madres como brujas, huye la pareja protagónica de *Corazón salvaje*, aullando su libertad a los cuatro vientos, trepados a un convertible rojo, al ritmo del rock'n roll. Su casa será la ruta, el camino plagado de aventuras, pero hacia el final todo indica que los salvajes han sido domados (él en la cárcel, ella de regreso con su madre) y que ambos emprenderán juntos una nueva vida, bajo los auspicios de un hada buena que parece salida de las peores pesadillas de Walt Disney.

Por momentos, da la sensación de que el cine de David Lynch funcionara a la manera de un antídoto contra las imágenes edulcoradas que Steven Spielberg tomó precisamente de Disney y Capra, y que él se encargó de perpetuar. En *E.T.*, el célebre extraterrestre añora su casa tan lejana ("E.T. phone home", suspira) pero reconoce que allí en los suburbios, en medio de la gran familia norteamericana, también puede llegar a ser feliz. En las hipotéticas manos de Lynch, ese personaje en cambio hubiera sido expuesto a la malsana curiosidad pública, como si fuera un ejemplar más monstruoso aún que el mismísimo hombre elefante.

En *Miller's Crossing* (1990), los hermanos Coen utilizan como pueblo modelo una comunidad totalmente corrupta, inspirada en la literatura negra de Dashiell Hammett y James M. Cain. Desde un punto de vista estrictamente cinematográfico, ese pueblo gobernado por el hampa remite también, en cierto sentido, a *¡Qué bello es vivir!*, a la visión sombría que ofrece Capra de su ciudad en caso de que no triunfen los espíritus del bien. Si James Stewart pierde su cruzada moral, todo allí será alcohol, dinero y prostitución. A diferencia de lo que piensa Spielberg, para los Coen hace tiempo que el bueno de Jimmy se rindió ante esas fuerzas superiores. Quizá por eso, incluso, quedó tartamudo.

Para el director Steven Soderbergh, la cuestión no pasa tanto por el ambiente como por la cabeza de sus personajes, pero lo cierto es que el protagonista de *Sexo, mentiras y video* vuelve a su hogar, a su ciudad natal, para ver si allí queda algo, una pista siquiera de lo que fue su vida. Es un tipo joven, pero se pasó nueve años vagando sin rumbo por todo el país. Un movimiento falso, diría Wim Wenders. Ese regreso a las fuentes lo enfrentará con lo mejor y también con lo peor de sí mismo.

En *Haz lo correcto* (1989), los personajes del iracundo Spike Lee nunca van mucho más allá de la frontera que marca la cuadra de sus casas, pero esos cien metros son suficientes para concentrar todos los conflictos sociales y raciales que se agitan en la ciudad de Nueva York, que hoy por hoy pareciera que ya no puede ser el hogar de nadie. ¿Cuál es el lugar de los negros en la sociedad norteamericana?, ¿a dónde pertenecen?, ¿cómo deben hacer para ganar su propio espacio?, se pregunta una y otra vez el director a lo largo de la película. La respuesta, casi dialéctica, parece estar en algún punto intermedio entre la prédica pacifista de Martin Luther King y el llamado a la violencia de Malcolm X.

Yanks Go Home, sugiere Jim Jarmusch. Por eso quizá sus personajes de *Extraños en el paraíso* recorren estúpidamente miles de kilómetros, desde Nueva York hasta Florida, casi sin darse cuenta. En definitiva, es un recorrido vicioso, porque ese país al que parecieran querer integrarse no existe, les es igualmente ajeno en todas partes. En el film, los Estados Unidos son sólo piezas de hotel, cines vacíos, televisores vanamente encendidos, comida preparada en serie, como si todo careciera ya de sentido. A su modo, Jarmusch no hace sino expresar un sentimiento que le transmitió su mentor, Nicholas Ray, cuando renegó finalmente de Hollywood: el título premonitorio de su última película fue *You Can't Go Home Again*. Ya no se puede volver a casa.

LUCIANO MONTEAGUDO

Laura Dern en "Corazón salvaje", de David Lynch.



"Extraños en el paraíso", de Jim Jarmusch.

Andie MacDowell y James Spader en "Sexo, mentiras y video", de Soderbergh.

ENTREVISTA A NICANOR PARRA

Volver a los 77

ANDRES A. GABRIELLI

Acaba de ganar el premio mexicano Juan Rulfo, con cien mil dólares de recompensa. Es el máximo poeta chileno vivo. Sin embargo, Nicanor Parra sobrelleva el legado con el mismo desparpajo antipoético de sus años mozos.

Su casa, erigida sobre un mar de violetas, entre frondosos árboles, trepa por las primeras estribaciones cordilleranas, en La Reina, en las afueras de Santiago. Nicanor resultó el arquitecto. Ahí habita un poeta, no cabe duda.

En la segunda planta del escritorio, entre la confusión de libros dispersos, poemas-objeto (sus *Trabajos prácticos*), fotos, chirimbolos varios, hay un cuadernito escolar sobre un pupitre escolar. Nicanor se encuentra escribiendo su próxima obra, *Páginas en blanco*, con "textos que se borran a sí mismos".

Está apasionado con la traducción de *Rey Lear*, de Shakespeare, para una puesta universitaria. Lleva viviendo 77 años. No los aparenta. Sus ojos brillan con la picardía de su pasado anarquista. Ahora su gran amor es la ecología. Por si hace falta aclararlo: es el autor de los famosos *Poemas y antipoemas*.

—Pareciera que en Chile los poetas tienen un mayor peso social que en otros lados. ¿Es cierta esta impresión?

—Yo diría que tuvieron, ¿ah? La Mistral tuvo, Neruda tuvo, Huidobro ya un poco menos. Este tuvo un peso cultural. En cambio Neruda y la Mistral tuvieron incluso un peso diplomático, administrativo, municipal.

—En la calle uno le pregunta a un taxista por Nicanor Parra y lo conoce, lo nombra como a una figura importante.

—¿No me diga? Yo soy el primer sorprendido.

—Eso no suele ocurrir en mi país.

—Claro. Por ejemplo a Borges siempre le estaban haciendo chinas. Esto quiere decir jugar con algo sumergiéndolo en el agua. No sé si sigue pasando esto con Borges.

—Un poco menos porque ya es menos irritante.

—Diría que últimamente estoy entendiendo mejor a Borges, dada su relación tan estrecha con Macedonio (Fernández). El arte poética de Macedonio no puede ser más clara. Dice: hay que descolocar al lector. ¡Este verbo descolocar es tremendo! No tiene nada que ver con el modernismo, sino todo lo contrario.

—¿En qué sentido?

—No hay aquí nada de revelaciones ni de trascendencias. ¡No, compadre! El verbo está tomado del fútbol, del Boca Juniors: hay que descolocar al lector, o sea, lo que yo veo ahí es a un jugador de fútbol que va con la pelota y el otro no se la puede quitar.

—Bueno, en esto de descolocar usted es un maestro.

—Borges dijo en el cementerio, durante el entierro de Macedonio, que lo único que se podía hacer era imitar a Macedonio, es decir, descolocar al lector. Y eso él lo sacó de la literatura y lo llevó a la vida real. Yo no me atrevo a hacer eso en la vida real: no me atrevo a descolocar al interlocutor, no me atrevo a descolocarlos a ustedes.

—Pero ha descolocado a muchos, entre ellos a los políticos.

—Ellos se han descolocado a sí mismos, diría yo, especialmente a partir de los *Artefactos*. No hay que tomarlos como pronunciamientos personales. Felizmente hace poco encontré el arte poética de los *Artefactos*. Está formulada a las mil maravillas por John Keats, quien afirma que el método consiste en vivir en la contradicción sin mayor conflicto. Digamos, es la negación del proceso dialéctico de Rousseau, Hegel, Marx...

—Que resuelven la contradicción...

—¡Ellos creen que se resuelve! (Ríe.) Pues bien, ésta es la visión máxima: poder vivir en la contradicción sin venirnos al suelo. Dicen que esta virtud la tuvo en grado sumo Shakespeare. O sea, de lo que se trata en la literatura es de dejar flamear todas las banderas.

—¿No pesa demasiado para un poeta chileno haber venido detrás de dos gigantes como Neruda y Gabriela Mistral?

—Neruda siempre fue un desafío. El problema que había que resolver desde la partida era el del arte poética modernista: de *la musique avant toute chose*. Y yo percibí desde el comienzo que no todo está en la música. Además de la música están los niveles semántico y sintáctico, que es hacia donde yo me desplacé, sin renunciar al sonido.

—¿Usted no hizo antipoesía para diferenciarse de Neruda y de su círculo de influencias?

—La idea mía iba más allá del contraste con Neruda, porque también me tenía que emancipar de lo que representaban César Vallejo, Vicente Huidobro o la propia Mistral. De manera que había varios frentes de lucha.

—Entre los que estaba Pablo de Rokha...

—También aprendí mucho de él. Creo que De Rokha hubiera ido mucho más lejos si hubiera resuelto el problema sintáctico. Tanto Neruda como De Rokha y otros fueron víctimas del surrealismo, que era el espíritu de la época. Estaban por el no al significado y no a la sintaxis, porque se pensaba que el individuo, el sujeto particular era capaz de producir un lenguaje que superara al habla común. Y, a mi manera de ver, eso es un espejismo.

—Usted hizo el trabajo opuesto: recuperar el habla común y hacerla funcionar en la poesía.

—Exacto. Quien responde del idioma no es el individuo particular sino la comunidad. Y solamente en la medida en que nosotros aprendamos nuestro idioma podemos aspirar a sobrevivir.

—Fue muy claro usted: los poetas bajaron del Olimpo. ¿Cómo es para un poeta bajar del Olimpo y estar en plena calle?

—Bueno, eso es la vida. El Olimpo es literatura.

—¿Por qué Neruda le achacó alguna vez que estaba comandando una campaña internacional anti-Neruda?

—Una vez me encontré en la calle con Jorge Teillier y me contó eso, que yo memoricé tal cual: "Parra está a la cabeza de una maniobra internacional anti-Neruda y yo voy a dejar caer todo mi poder, que es muy grande, sobre su cabeza". Es una ocurrencia de Neruda. Habría que preguntarle a él por qué lo dijo.

—¿Y en qué terminó el asunto?

—Nosotros fuimos muy amigos, yo lo quise mucho a él, más de lo que él me quiso a mí, parece. Y lo sigo queriendo y admirando todavía. Huidobro decía que él era un mago, pero parece que el mago de la poesía chilena es Neruda. Yo tengo un artefacto por ahí que dice: "Sin Mistral, sin Neruda, sin Huidobro, no hay poesía ni antipoesía".

"Es poco menos que imposible escribir un texto que no contenga una dosis mínima de ideología."

—Toda una definición.

—Pero, claro, eso no me atrevo a decirlo yo porque caería de nuevo en el autoritarismo modernista. Se lo atribuyo a un monito (dibujo) con el que trabajo mucho, que es un corazón con patas, que además es bizco y autoritario. El tiene que ver con la siguiente idea: me parece que cada vez se hace más insoportable el poema-mensaje, porque ese mensaje ordinariamente es ideológico.

—¿Cómo combatir, pues, esa pretendida verdad absoluta del mensaje?

—Me lleva a lo siguiente: es poco menos que imposible escribir un texto que no contenga una dosis mínima de ideología. Entonces, mientras no quiera mantenerme en silencio —lo que es muy difícil para un poeta—, he llegado a la idea del texto que se borra a sí mismo. En esto me encuentro yo en este momento.

—Deme un ejemplo.

—Aquí hay uno: "Seudónimo:/ Eureka, por fin encontré el mío/ Neftalí Reyes/ O en su defecto Lucila Godoy Alcayaga/ Más información en cualquier momento". ¿Ve que todo queda en el aire?

—¿Y el propio Nicanor Parra cómo se borra a sí mismo?

—Ofreciendo la palabra. Acabo de hacer un texto cuyo último verso es "Les ofrezco la palabra". O bien este texto que se llama "Paciencia" y dice: "Las dudas que se presenten/ en la lectura de estos antipoemas/ serán resueltas telefónicamente./ Llamar al 2731737/ en horas de oficina./ Preguntar por don Amadeo./ Más información/ en el soneto que está por publicarse". Es decir que aquí se desenrolla todo el rollo que se estaba armando antes, ¿y en qué quedamos? En nada.

—¿Quién es don Amadeo?

—¡Sepa Moya! ¡Sepa Moya quién será don Amadeo!

—Detrás de todo esto sigo advirtiendo la lúdica risotada que lo caracterizó siempre.

—Sí. En realidad la antipoesía ha sido definida alguna vez como la alegría de vivir.

Dos textos sobre Borges

(de *Páginas en blanco*)

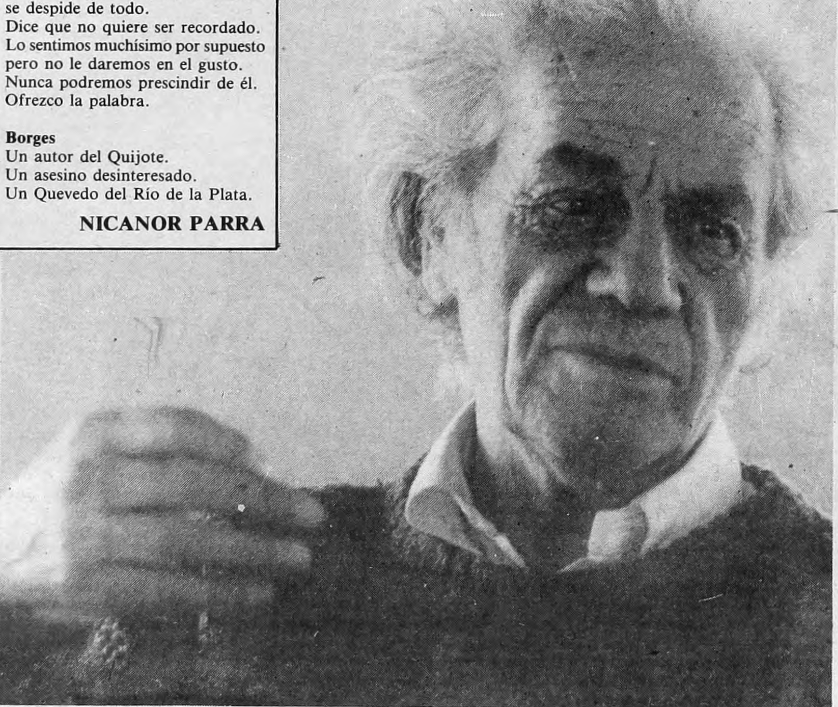
Con lágrimas en los ojos

Un anciano prodigio
de cuyo nombre no podré olvidarme
se despide de todo.
Dice que no quiere ser recordado.
Lo sentimos muchísimo por supuesto
pero no le daremos en el gusto.
Nunca podremos prescindir de él.
Ofrezco la palabra.

Borges

Un autor del Quijote.
Un asesino desinteresado.
Un Quevedo del Río de la Plata.

NICANOR PARRA



"Quien responde del idioma no es el individuo particular sino la comunidad."

En 1991, el gobierno de Puerto Rico declaró el español como única lengua oficial del país. Por esa razón, España confirió "al pueblo de Puerto Rico" el premio Príncipe de Asturias. Al anunciar la decisión, el gobernador de la isla, Rafael Hernández Colón, dijo: "Llevamos a cabo este acto al mismo tiempo en que nuestros soldados regresan del Golfo Pérsico confirmando nuestra unión con Estados Unidos de América". Y añadió: "Somos ciudadanos americanos porque somos puertorriqueños".

*En respuesta a lo que considera otro signo de "la doble moral del orden colonial", Arcadio Díaz Quiñones confió a **Primer Plano** el texto siguiente, que se publica por primera vez fuera de Puerto Rico.*

La política del olvido

ARCADIO DIAZ QUIÑONES*

Cómo leer los hechos desde el reverso de la historia, según nos propone el teólogo Gustavo Gutiérrez, recordando a Bartolomé de las Casas? ¿Cómo contar, a la vez, relatos que se necesitan y se desajustan mutuamente, y que conllevan desenlaces diferentes? Cuando García Márquez en *Cien años de soledad* trata ficcionalmente el olvido y la memoria, inventa el enigmático personaje de Rebeca.

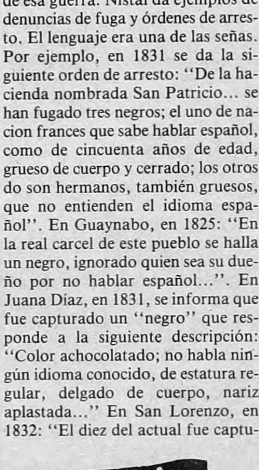
Rebeca apareció un buen día, una niña que comía tierra, no hablaba, y se desplazaba con los restos de sus antepasados a cuestas, un talego en el que tenía los huesos, que "durante mucho tiempo estorbaron por todas partes". Aparece justo antes de la gran peste del insomnio y del olvido, cuando se vieron forzados a poner letreritos por todas partes, para no olvidarlo todo y hundirse en una "idiotez sin pasado", o a leer el pasado en las barajas, cuando se dieron cuenta que podían olvidar hasta los valores de las letras. Rebeca, bilingüe, "hablaba el castellano con tanta fluidez como la lengua de los indios", aunque su memoria, rota por no sabemos bien qué catástrofes, no le permite contar sus orígenes. En la fundación misma de Macondo hay una lucha por la tradición y el sentido.

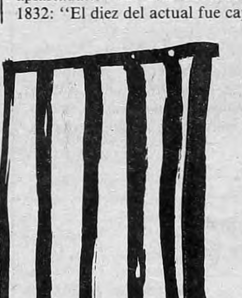
Juan José Saer, el autor de ese gran relato de la memoria y la escritura, *El entenado*, cuenta la historia del narrador como sobreviviente, testigo e intérprete de los vencidos. En la época de la conquista, el narrador, uno de los invasores, fue salvado por la propia comunidad indígena para que pudiera contar su historia. Ellos sabían que al fin serían vencidos por el cataclismo de la invasión. En respuesta a esa violencia, deseaban ser recordados, comprendidos por los "otros". Querían un traductor testimoniante: "De mí esperaban que duplicara, como el agua, la imagen que daban a sí mismos, que repitiera sus gestos y palabras, que los representara en su ausencia". En los textos de Saer y de García Márquez, tan distintos por otra parte, el lenguaje, la identidad, los orígenes, y la necesidad de traducir para otros, o de descifrar signos y recuerdos que se han vuelto opacos, son centrales y problemáticos.

La tensión entre recuerdos apacibles, como decía el narrador de *El entenado*, y otros que se proliferan y multiplican, siempre está presente cuando se quiere contar el reverso de la historia. Benjamín Nistal Moret publicó en 1984 un libro que hoy debemos releer todos: *Esclavos prófugos y cimarrones*. En ese libro rescata del olvido la violencia terrible, cultural y corporal, del régimen de la esclavitud y de la minuciosa persecución de los fugitivos. Esas voces, y silencios, nos llaman desde un lugar inexistente. Lo más impresionante es el desamparo de seres que no sabían la lengua dominante, que hablaban otras lenguas, o permanecían callados y silenciosos. Por ejemplo, en 1828 capturaron un negro "bozal", es decir, nacido en Africa (mantengo la grafía de las transcripciones de Nistal): "El dia seis del mismo condujo... otro negro bosar llamado Pablo, el cual no se sabe a quien pertenese ni menos de que partido es, por rason de no hablar nada que se le entienda y ser serrado en su idioma".

Otros hablaban varias lenguas. En 1822: "De la hacienda de Don Jose Martinez Diez situada en Guaynabo ha fugado un negro de su propiedad nombrado Rovesino, natural de la isla de Santo Domingo, como de cuarenta años de edad, con las señas particulares de no tener dedo alguno en ambos pies, una marca redonda hecha con hierro en el pecho izquierdo y posee los idiomas español, francés, dinamarqués, e inglés".

Siguen los fugitivos, con complejas situaciones lingüísticas en medio de esa guerra. Nistal da ejemplos de denuncias de fuga y órdenes de arresto. El lenguaje era una de las señas. Por ejemplo, en 1831 se da la siguiente orden de arresto: "De la hacienda nombrada San Patricio... se han fugado tres negros; el uno de nacion frances que sabe hablar español, como de cincuenta años de edad, grueso de cuerpo y cerrado; los otros do son hermanos, también gruesos, que no entienden el idioma español". En Guaynabo, en 1825: "En la real carcel de este pueblo se halla un negro, ignorado quien sea su dueño por no hablar español...". En Juana Díaz, en 1831, se informa que fue capturado un "negro" que responde a la siguiente descripción: "Color achocolatado; no habla ningún idioma conocido, de estatura regular, delgado de cuerpo, nariz aplastada..." En San Lorenzo, en 1832: "El diez del actual fue capturado en los montes un negro bozal que nada se le entiende en español, color achocolatado, cuerpo bajo regordete, ojos negros y alegres, marcado sobre la tetilla izquierda".





Cito más extensamente, para no olvidarse, el caso conmovedor de una pareja cimarrona, capturados en Manatí en 1826, él de unos 18 años, y ella como de 16. A ninguno de los dos se les entendía lo que hablaban: "En la mañana del día 4 del presente mes Juan Pedro García de este vecindario me ha presentado un negro y una negra, vozales que en los montes del Barrio de su jurisdicion los aprendió los mismos que existen en la seguridad correspondiente en esta Real Carcél, cuyas señas son las siguientes. La negra su edad como de 16 años y ál parecer está embarazada, color retinta, chica de cuerpo, nariz chata. No se le entiende nada de lo que habla. El negro su color algo colorado, su edad como de 18 años, nariz chata, cuerpo pequeño, las orejas aujereadas, en la tetilla izquierda una talla diagonál, también en él brazo del mismo lado inmediato a la muñeca un sello por la parte de adentro, y otro del mismo modo por la parte de afuera tampoco se le entiende lo que habla: cuyo conocimiento doy a Vuestra Excelencia para los fines que tenga por conbeniente. Dios guarde á Vuestra Excelencia muchos años".

En 1834, en Barranquitas: "El 18 del corriente fue aprendida en esta jurisdicion una negra que no habla castellano ni e podido encontrar aqui quien la entienda. Y solo parece segun se expresa llamarse Rosa Maria". En Cangrejos, en 1831, se denuncia la fuga de una "negra" que hablaba varias lenguas: "De la hacienda del teniente a Guerra de Cangrejos (...) se ha fugado una negra de su propiedad nombrada Juliana Aranzamendi, criolla de Martinica, de color negro, alta de cuerpo, buena presencia, en un lado de la cara una señal de cicatriz gastada que poco se le conoce (...) habla español, inglés, y el lenguaje natibo francés". En Guaynabo, en 1827, se anuncia que han capturado "dos negros vozales que por su ignorancia o su mañosidaz, hablando serrado su lengua, no manifestando sus nombres ni los de sus dueños o dueño".

No se "entiende" nada, hablaban "cerrada" su lengua reprimida. El secreto de otras lenguas maternas era a la vez signo de opresión de la lengua del poder y de resistencia ante ella. Desde el reverso, cobra todo su sentido lo que se dice en Puerto Rico: *Ellos son blancos y se entienden*. No lo olvidemos, cuando oigamos de nuevo la frase "Durante casi cinco siglos el español ha sido nuestra lengua materna".

** Director del Instituto de Literatura Latinoamericana de la Universidad de Princeton, Estados Unidos.*

